Diari di Cineclub
periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

Anno VI

N. 54 | Ottobre 2017 | ISSN 2431 - 6739

Quando le vittime della caccia alle streghe erano i Circoli del Cinema

Stefania Brai

Sull'ultimo numero di **Diari di Cineclub** è stato pubblicato il "Libro rosso" sulla situazione della Federazione italiana dei circoli del cinema edito dalla Uicc (Unione italiana dei circoli del cinema) nel 1952. E la *situazione* della Ficc "denunciata" nel libro era il legame di molti suoi dirigenti con il Partito comunista italiano. Legame che provocò una scissione all'interno della più importante organizzazione di cultura cinematografica. Quella di **Diari di Cineclub** è stata una scelta importante perché quel "libro rosso" non solo ci ricorda l'atmosfera politica e culturale di quegli anni, ma può consentire alcune riflessioni utili al presente. I primi anni cinquanta erano gli anni in America del maccartismo e del processo e della condanna a morte dei Rosemberg accusati di spionaggio a favore dell'Unione sovietica. In Italia erano gli anni dei libri di Moravia messi all'indice dal Sant'Uffizio, dei licenziamenti alla Fiat, delle leggi sull'ordine pubblico con l'introduzione del reato di vilipendio, di occupazione delle fabbriche e delle terre. Ed erano gli anni in cui Don Sturzo veniva incaricato dalle gerarchie ecclesiali di trovare un accordo politico con i fascisti del Movimento sociale italiano e con i monarchici; gli anni dell'idea di De Gasperi della necessità di una "democrazia protetta" dai comunisti e quindi della approvazione di quella che fu definita "legge truffa". In questo quadro a mio parere non stupisce quindi più che tanto il riflesso di questa atmosfera politica e sociale anche nei settori della vita culturale. Quello che invece penso dovrebbe farci riflettere sull'oggi è la presenza, l'impegno e la militanza di tanti intellettuali (comunisti o vicino al Pci) all'interno dell'associazionismo culturale cinematografico (Antonio Pietrangeli, Virgilio Tosi, Gianni Puccini, Franco Antonicelli, Calisto Cosulich, Claudio Forges D'avanzati, Cesare Zavattini, Vasco Pratolini, Carlo Lizzani, Elio Petri,

segue a pag. successiva

Testate nucleari di Pierfrancesco Uva

Chiude al Pigneto a Roma la sede nazionale della storica Ficc – Federazione Italiana dei Circoli del Cinema fondata nel 1947

Gli effetti della Legge Franceschini non si stanno facendo attendere. A causa delle forti incertezze sugli indirizzi nella promozione cinematografica e sulle lungaggini dei tempi d'attuazione della legge su cinema e audiovisivo (e *videogiochi*), si può già prendere nota delle prime nefaste conseguenze nel mondo culturale cinematografico. La FICC - Federazione Italiana dei Circoli del Cinema, la più antica delle nove Associazioni Nazionali di Cultura Cinematografica riconosciute ancora sulla carta da questa legge, è costretta a disdire l'affitto e chiudere la sede nazionale, punto di riferimento fondamentale per la storica *Biblioteca Umberto Barbaro* e per oltre 150 circoli del cinema disseminati in tutto il Paese oltre che luogo di orientamento per i circoli del cinema della Ficc internazionale. Brutta storia per una Federazione che si occupa da 70 anni di formazione del pubblico e che ha avuto perfino Cesare Zavattini tra i suoi massimi esponenti. Ottimo risultato Ministro Franceschini, triste primato passare alla storia culturale del paese con questa conclusione! Ma i circoli del cinema della FICC fanno sapere che continueranno a fare resistenza contro la sciatteria di questa epoca politica, sociale e culturale.

Diari di Cineclub

Cinema e device

Alberto Castellano

Che il cinema sia cambiato dal punto di vista dei destinatari/fruitori è risaputo. Che anche il linguaggio cinematografico abbia dovuto fare i conti con i mutamenti tecnologici epocali e globali è quasi scontato. Che la sala cinematografica abbia negli anni perduto la sua centralità storica e non sia più il luogo rituale per eccellenza è sotto gli occhi di tutti e soprattutto dei produttori, dei distributori e degli esercenti. Tutto ciò lo si può misurare - anche se in maniera non sempre evidente – da una *smartizzazione* del consumo cinematografico che investe sia i veicoli delle immagini sia gli utenti. Insomma siamo nella dimensione del "Postcinema" come s'intitola una rubrica di "Segnocinema" la rivista specialistica italiana più attenta e aperta ai nuovi linguaggi e alle nuove tecnologie e la più tempestiva a registrare ed approfondire fenomeni "collaterali" del cinema puro. É chiaro che l'evoluzione della storia dei media visuali, ma anche fenomeni tipici della contemporaneità come la moltiplicazione degli schermi e dei formati, la sovrabbondanza delle immagini, la contaminazione multimediale dei linguaggi, hanno mutato le occasioni e le condizioni di visione del film. Questo tuttavia non ha snaturato le componenti di fondo della comunicazione visiva, i nuovi dispositivi non hanno alterato nella sostanza il dispositivo narrativo del cinema. Ma naturalmente non si possono ignorare, snobbare o sottovalutare questi fenomeni e quindi anche i critici e gli studiosi dovrebbero valutare con lo stesso approccio rigoroso riservato al film "puro" l'efficacia (o spesso l'inefficacia) comunicativa e artistica di qualsiasi prodotto audiovisivo (le serie tv, gli spot pubblicitari, i video musicali ecc...). Ci troviamo di fronte a un cinema post appunto, un cinema che è oltre i formati e le dimensioni tradizionali, un cinema ibrido, "espanso", transmediale, che attraversa media, display e *device*, che occupa nuovi spazi, costruisce nuove forme e produce nuove esperienze come l'interazione, il live cinema, le webtv, il documentario crossmediale. Non è un caso che sta raccogliendo sempre maggiori consensi il Mobile Film Fest dedicato al cinema dello smartphone. Un festival nato a Parigi 12 anni fa che programma video di un minuto di durata e girati con *device* mobili, smart soprattutto. L'idea della manifestazione è quella di monitorare un mondo mediale legato in

segue a pag. 3

diaridicineclub@gmail.com

segue da pag. precedente

Cecilia Mangini, Domenico Rea, solo per citarne alcuni). Ma ancora di più dovrebbe far riflettere l'importanza che il Partito comunista italiano ha sempre dato alla cultura e in essa al cinema. E' testimoniato proprio nel "libro rosso", dove sono riportate le circolari del Pci come ad esempio la lettera agli iscritti del responsabile "ufficio cinema" della Federazione di Milano (ogni Federazione aveva un ufficio cinema) nella quale si definisce il congresso della Ficc una "questione nazionale". Persino sotto il Fascismo la cultura era considerata dai comunisti elemento importante di attività politica tanto che per esempio Umberto Massola, mandato clandestinamente in Italia ad organizzare gli scioperi del '43, dette vita ad un giornale di fabbrica clandestino (e scritto a mano) nel quale su ogni numero era presente anche la critica teatrale. E forse non tutti sanno – e molti l'hanno dimenticato – che da subito dopo la Liberazione il Pci dette vita a case editrici, alle case del popolo, all'associazionismo culturale (Arci), alle case della cultura in ogni città, a società di produzione cinematografica, a giornali, periodici e riviste di approfondimento ed elaborazione storica e culturale. Ci dovrebbe far riflettere allora il paragone con l'oggi, quando quasi nessun partito ha più neanche un responsabile cultura. E quando tutto l'interesse è focalizzato sull'informazione, senza nessuna attenzione né preoccupazione per la mercificazione di tutta la produzione culturale e delle istituzioni che più contribuiscono alla formazione del "senso comune", alla capacità di capire se stessi e il mondo che ci circonda, alla formazione di una coscienza critica individuale e collettiva. E il paragone con l'oggi è impietoso anche purtroppo per quanto riguarda gli intellettuali e le organizzazioni culturali. Sono pochissime le voci che si sono sollevate contro la legge del governo Renzi che ha riportato il servizio pubblico radiotelevisivo sotto il diretto controllo del governo, contro la fine dei finanziamenti ai giornali indipendenti e di partito e alle riviste scientifiche e culturali, contro la trasformazione delle istituzioni culturali pubbliche in fondazioni di diritto privato. E l'elenco dei silenzi potrebbe continuare. E' vero che è sbagliato confrontare periodi storici diversi, perché ovviamente sono diverse le condizioni economiche, sociali, culturali e politiche. Ma la conoscenza del passato penso sia utile non solo perché la memoria storica ci ricorda da dove veniamo (e dove volevamo andare), ma perché può aiutarci a capire le mutazioni che hanno portato al presente e quindi ad elaborare gli strumenti per intervenire. Allora io penso che su questo dovremmo riflettere. Su come si è arrivati a questa desertificazione culturale, sul perché uomini di cultura e associazioni hanno abbandonato il senso stesso del loro ruolo che è anche quello di contribuire alla formazione della conoscenza critica della realtà. E sul perché uomini di cultura e associazioni che per mezzo secolo, se non di più, hanno lottato per avere una legge cinema che sostenesse una produzione e una fruizione libere dai vincoli di mercato e un associazionismo che contribuisse in modo diffuso e capillare alla formazione di una cultura cinematografica e di una capacità critica, si sono arresi, accettando per esempio la legge "Franceschini", che non solo riduce il cinema a merce ma lavora per distruggere tutto ciò che può suscitare "pensiero", comprese quindi le associazioni di cultura cinematografica. Perché uomini di cultura e associazioni prestano attenzione spesso solo a ciò che influisce direttamente sulle loro attività particolari e non a quell'insieme e a quel generale che solo può portare ad un vero e sostanziale cambiamento. Perché dal tempo del "noi" siamo arrivati al tempo dell' "io". Per questo mi lasciano perplessa gli appelli all'unità, perché l'unità è un elemento di forza se ad essa corrisponde una unione di obiettivi e di lettura della realtà, altrimenti non solo diventa debolezza, ma rischia di portare alla paralisi e al silenzio. Negli anni settanta, quando più forte fu la spinta unitaria di associazioni professionali, culturali e sindacali, si lottò tutti insieme – comunisti, socialisti, cattolici, singoli intellettuali e realtà organizzate – per riformare istituzioni quali la Biennale di Venezia, il servizio pubblico radiotelevisivo, l'informazione, i settori della produzione culturale, l'affermazione di diritti individuali e collettivi. Magistratura democratica, associazioni degli autori cinematografici, degli artisti, degli scrittori, dei musicisti, sindacati, giornalisti, critici, psichiatria democratica, associazionismo culturale erano uniti perché sapevano che i cambiamenti settoriali non hanno da soli la forza di resistere ma che va cambiato, tutti insieme, l'insieme delle istituzioni e le norme che reggono la nostra società. Con questa consapevolezza la Ficc lavorò in quegli anni per la costruzione del coordinamento di tutte le associazioni di cultura cinematografica: uniti dagli stessi obiettivi, dagli stessi valori e dagli stessi principi. Erano gli anni di forti militanze (politiche, sociali, culturali) e di forti sentimenti di appartenenza. Ma mai si è confusa l'appartenenza con la dismissione del pensiero critico e con la subordinazione al "potere" o ad un "pensiero unico". Allora la riflessione che dobbiamo tutti insieme fare è anche su come si ricostruisce oggi l'unità, se basta ripartire dalle sigle o se occorre anche tentare di raggiungere e di unire tutti quei "singoli" che sono rimasti nella più completa solitudine, invisibilità e non rappresentanza e che forse non sanno neanche che esiste chi ancora vuole combattere per affermare che la cultura e la conoscenza sono un diritto inalienabile e un bene pubblico.

Stefania Brai
Responsabile nazionale cultura del Prc

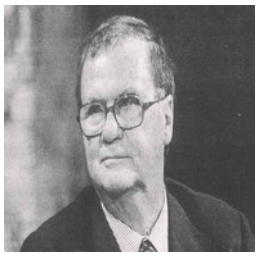
L'impegno e la militanza di tanti intellettuali nell'Associazionismo (tra gli altri...)

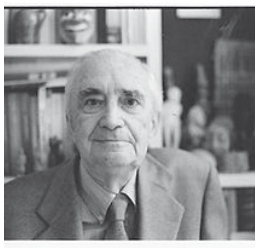
Cesare Zavattini

Calisto Cosulich,

Antonio Pietrangeli

Cecilia Mangini


Domenico Rea


Virgilio Tosi

Elio Petri

Vasco Pratolini

Carlo Lizzani

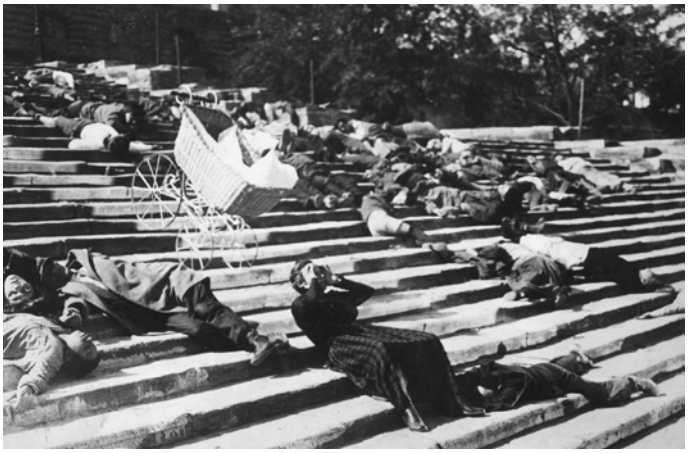
Franco Antonicelli

segue da pag. 1

maniera specifica a una tecnologia diventata invasivamente centrale nel nostro sistema sociale. A conferma del successo di questo festival per questa edizione sono stati mandati 750 film provenienti da 62 paesi. I video di un minuto costituiscono un attendibile termometro di una produzione "amatoriale" che però riesce a comunicare la voglia e la capacità di raccontare storie, di fare ricerca sullo stile e il linguaggio, di trovare la libertà di diversificare i generi e di sintonizzarsi, sentire la sensibilità e l'urgenza su tematiche di drammatica attualità come l'emergenza dei migranti, i rapporti con il mondo arabo, la violenza sulle donne. Un'altra esemplificazione del rapporto contemporaneo tra le nuove tecnologie e il cinema è l'annuncio della collaborazione tra la Warner Bros. che produce il nuovo film di Spielberg *Ready Player One*, un thriller fantascientifico che uscirà nella primavera 2018, e HTC Vive, il colosso asiatico di VR (Realtà Virtuale) in virtù del quale Vive curerà tutti i contenuti VR del film, che saranno disponibili sulla piattaforma Viveport. Una sorta di anticipazione/lancio molto prima dell'abituale strategia commerciale. I produttori cinematografici e i registi non sono interessati – almeno in questa fase – a un film per la Realtà Virtuale per motivi di lunghezza/durata e di compatibilità del racconto tradizionale con le condizioni narrative virtuali. Insomma nell'ottica di un potenziamento della comunicazione e del marketing del prodotto-cinema, l'espansione sulle piattaforme e con diversi *device* produce prima ancora degli extra contenuti nei dvd successivi all'uscita del film, contenuti (trailer, spin off, making of etc.) che supportano l'attesa per il film con soluzioni spettacolari e tecnologicamente accattivanti. Sono due eventi che individuano quindi due aspetti molto diversi: da un lato l'autoproduzione di materiali audiovisivi spesso a costo zero, dall'altro l'utilizzo dei nuovi canali/veicoli tecnologici da parte della grande industria cinematografica. Oggi l'immagine con il suo statuto, i suoi codici, i suoi parametri estetici, la sua complessità strutturale deve fare i conti con un flusso visivo spazio-temporale inarrestabile attivato da smart e tablet in testa che hanno cambiato profondamente le nostre abitudini nel rapporto con i media, nell'accesso alla comunicazione in generale, all'informazione, allo spettacolo senza separarsene mai, ovunque e in ogni momento. Si tratta nella sostanza di una produzione sterminata di frammenti audiovisivi che scaturiscono spesso da selfie video, piccoli diari, appunti, riprese senza alcuna ricerca (e pretesa) formale di momenti del quotidiano da condividere, un uso smodato, autoreferenziale e autocelebrativo della webcam, la fastidiosa pratica di fotografare o riprendere in sala con lo smart sequenze nell'ottica di una becera condivisione con chi spesso il film non l'ha visto e non lo andrà a vedere. Naturalmente nella massa informe di immagini si possono trovare frammenti di qualità (anche inconsapevoli), exploit estetici che fanno pensare, qualche idea di cinema stravagante. Questi sono gli aspetti positivi della "cinetecnologia", ma se ci si sposta sul piano della fruizione/consumo/visione non mancano sconcertanti ricadute, inquietanti ripercussioni, negative implicazioni. Perché il problema nasce se tutto ciò di cui abbiamo parlato va oltre la dimensione complementare per diventare sostitutiva. In questo barnum delle immagini, in questo circo ipermediatico s'incrociano e si sovrappongono vorticosamente immagini di smart, tablet, piattaforme, siti, blog, social network, frammenti audiovisivi filmati, postati e condivisi senza un "centro" che fa da allarmante contraltare contemporaneo alla crisi (o fine) della centralità della sala cinematografica tradizionale (ma che a questo punto comprende anche quelle ipertecnologiche dei multiplex). Insomma è legittimo chiedersi: di tutti coloro (che sono tanti e delle generazioni più diverse) risucchiati da questa frenesia/nevrosi di consumo frammentario, rapsodico, rimescolato, spesso senza un inizio nè una fine, quanti oggi riescono a vedere un film intero e con l'adeguata attenzione ? Naturalmente la questione non riguarda coloro (anche questi sono tanti e delle generazioni più diverse) che vedono i film in streaming, col download o con i dvd pezzottati perché hanno una loro ragion d'essere e in qualche modo sostituiscono la visione in sala. Ma l'allarme riguarda una consistente fetta di (potenziali) spettatori perduti che hanno "venduto" l'anima al HD delle immagini e i *device* per vederle non hanno alterato la sostanza del dispositivo narrativo ed espressivo del cinema, è altrettanto vero che il luogo canonico della sala con il suo rituale collettivo e con la sua prerogativa di avvolgere/sconvolgere lo spettatore con la sua magia audiovisiva resta insostituibile per la visione del cinema, per ribadire la discriminazione fondamentale tra il "vedere" e il "guardare", per sedurre ancora con la profondità *oltre* lo schermo. Si avverte oggi anche un fastidioso delirio di onnipotenza in quanti non vanno più al cinema, il compiacimento di saper/ poter controllare tutto il flusso audiovisivo che conta, l'arroganza (pseudo)culturale di chi può permettersi di non esercitare volontariamente la facoltà di vedere un film come si faceva una volta trattando quelli che lo fanno ancora come dei retrogradi/passatisti/nostalgici.

Alberto Castellano

"L'arrivo di un treno alla stazione di La Ciotat" - L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat o L'Arrivée d'un train à La Ciotat (1896) di Auguste e Louis Lumière



"La corazzata Potëmkin" (1925) di Sergej Michajlovič Ėjzenštejn

"Tempi moderni" - Modern Times (1936) di Charlie Chaplin

Americanatas

Natalino Piras

È una parola polisemica. Nel linguaggio popolare sta a significare il western, un genere cinematografico che tutti gli altri contiene, thriller e comico compresi. Il western però, sosteneva il grande Andrè Bazin, è il cinema americano per eccellenza, in tutte le ere, dal muto (*The Great Train Robbery*, 1903) al sonoro, in b/n e a colori. Ne consegue che quando parliamo di americanate, pure nella sua variante sarda, non possiamo non entrare nella memoria collettiva del mondo. Ciascuno a suo modo. Lo schema e la struttura portante del western sono risaputi: ci sono i buoni da una parte, i cattivi dall'altra. Uomo bianco portatore di civiltà e, di contro, indiani. Lo schema e la struttura portante del western sono come un gioco: bandito-carabiniere, malos e bonos in vastissimo campo, montagne e foreste, laghi e fiumi compresi. C'è un film archetipico, diretto da King Vidor, che spiega bene il concetto. È *Passaggio a Nord- Ovest* (*Northwest Passage*, 1940) con Spencer Tracy nella parte del maggiore dei rangers Robert Rogers: un corpo di scout e di esploratori che devono attraversare l'America selvaggia, in un andare e tornare, tra agguati della natura, soprattutto degli indiani (che giocano a palla, così riferiscono gli scampati al maggiore, con le teste dei loro compagni catturati). Siamo al tempo della guerra tra inglesi e francesi, nell'America del nord, nella seconda metà del Settecento. Il tempo dell'*Ultimo dei Mohicani*, il romanzo di James Fenimore Cooper, a sua volta archetipico di molti altri libri e film. *L'ultimo dei Mohicani*, pubblicato la prima volta nel 1826, è romanzo storico, metafora di tanto presente nostro contemporaneo, la tragedia siriana dimenticata, Mosul lontana, la tragedia afgana, libica, tunisina, siriana, greca, italiana, Bin Laden e le Torri gemelle, il califfo nero e la sua ombra, la ferocia di Al Qaeda e dell'Isis, l'altrettanto feroce determinazione delle "armate di pace". Gli stupri, la ragazza iraniana impiccata dalla feroce teocrazia islamica per aver ucciso il suo stupratore. È una società, nel locale e nel globale, senza capacità di perdono. Tutto aggiornato al terrorismo islamico come presenza. Tutto adeguato alla differenza che corre tra Occidente e resto del mondo. Tutto cuore di tenebra. Quanto ne viene dalla parola *americanatas*. Anche fuori dal genere western, per tornare ai film, potrebbe essere un derivato da *Passaggio a Nord-Ovest* per esempio *Obiettivo Burma!* (*Objective, Burma!*, 1945, diretto da Raoul Walsh) con i giapponesi, siamo nella seconda guerra mondiale, al posto degli indiani. *Obiettivo Burma!* poi fa da modello a *I 4 dell'Oca selvaggia* (*The Wilde Geese*, 1978, di Andrew V. Mc Laglen, figlio di Victor, attore caratterista di molti western specie di John Ford, uno dei padri del western), mercenari in Africa per liberare il presidente democratico Limbani fatto prigioniero dopo un colpo di Stato. Dal dualismo bianchi-indiani si dipartono le trame. Le conosciamo a memoria, sin da quando eravamo bambini, eppure le ripercorriamo sempre, da giovani, da adulti, da vecchi, trovandoci sempre qualcosa di nuovo. Tutti noi abbiamo sempre bisogno di elementi rivelatori. Per comprendere magari che il Ringo di *Ombre rosse* (*Stagecoach*, 1939, va da sé di John Ford), l'eroe, era in realtà, colui che lo interpretava, John Wayne, un grande bischero, un reazionario, un pezzo di m… Non abbiamo dovuto aspettare *L'ultima parola* (libro e film, rispettivamente di Bruce Cook e Jay Roach), la biografia di Dalton Trumbo, il grande sceneggiatore perseguitato dal maccartismo, per sapere chi fosse John Wayne, eroe archetipo di tanti western. Nell' *Ultima parola* film (2015), John Wayne (David James Elliott) figura per quello che in realtà fu Marion Mitchell Morrison, il vero nome dell'attore: arrogante, violento, carrierista, vigliacco, un imboscato che si è dato non so cosa per non andare in guerra. Un destroide. Un perfetto fascista. Eppure diverse sono le gradazioni dell'eroe che hanno nel personaggio western John Wayne e in tanti a lui somiglianti la loro summa. John Wayne è il colonnello Benjamin H. Vandervoort del *Giorno più lungo* (*The Longest Day*, 1962) che dice ai suoi soldati a poche ore dallo sbarco in Normandia del 6 giugno 1944: "La nostra missione stanotte non è tattica ma strategica, non fate prigionieri, i crucchi mandateli tutti al Creatore". John Wayne è il colonnello Kirby nei *Berretti verdi* (*The Green Berets*, 1968) nella guerra in Vietnam, indovinate con quale e quanta partigianeria, a discapito della verità storica. È il duro e temerario ispettore *Brannigan* (*Brannigan*, 1975, diretto da Douglas H. Hickok, tra gli sceneggiatori, beffa del destino, Cristopher Trumbo, figlio di Dalton). E tanti altri giusti sino alla spietatezza: due per tutti, siamo tornati al western, *The Cowboys*, 1972, di Mark Rydell e *Il pistolero* (*The Shootist*, 1975) di Don Siegel. Quale immensa distanza dall'uomo. Dicono, che ormai vecchio, nella serie del *Grinta*, John Wayne lo dovessero issare con una gru, per stare in sella. Unu corpus pesante. Quale immensa distanza dallo sceriffo di *Un dollaro d'onore* (*Rio Bravo*, 1959, del grande Howard Hawks) dove insieme a Dude (Dean Martin), Stumpy (Walter Brennan) e Colorado (Ricky Nelson) formano il nucleo resistenziale contro la prepotenza dei Burdette, razza di prinzipales. Angie Dickinson, bellissima, seducente, è l'eterno femminino, il senhal dei poeti trovatori trasferito in terra western. Il quasi remake, *El Dorado* (1966, sempre di Hawks), mette Robert Mitchum, che è tutto dire, al posto di Dean Martin, James Caan invece che Ricky Nelson e Charlene Holt senhal come Angie Dickinson. Debbo dire che mai ho odiato John Wayne, neppure dopo tutte queste rivelazioni. È un elemento necessario in una storia del cinema che non sia aridamente accademica. Il personaggio dell'eroe è uno che consola: combatte a fin di bene, sia che lo faccia in maniera trasparente sia che ricorra a infingimenti (duro dal cuore buono, ubriacone, vecchio saggio ritenuto rimbambito eccetera eccetera). Tutto è giustificato dal combattimento contro il male, con quella faccia in fondo da bravo cittadino, da cives che più non si può. Marion Mitchell Morrison noi non lo conosciamo. Sappiamo invece tutto di John Wayne, uno sceriffo a salvaguardia dei nostri sogni, il più importante quello di un mondo dove tutto sia a ordine. Ma non è così. Ci sono sempre gli indiani di *Ombre rosse*, ululanti e assedianti, inseguenti e perseguitanti qualsiasi nostro sogno di volere stare dalla parte giusta o in una redenzione che, demonizzato chi deve essere salvato, ci metta in pace prima di tutto con noi stessi: medici ubriaconi, prostitute, vigliacchi, infingarda gente e traditori di qualsiasi anelito se non di libertà perlomeno di giustizia sociale. (La diligenza di *Ombre rosse* è archetipica della carrozza di lusso, trainata da cavalli, nel Messico post rivoluzionario di *Giù la testa*, 1971, di Sergio Leone). Diciamo degli Indiani. Rinvio, per capirci qualcosa e sentire come stare dalla loro parte al libro-mito *Il western*, adattamento italiano di quanto sul tema elaboravano i francesi della

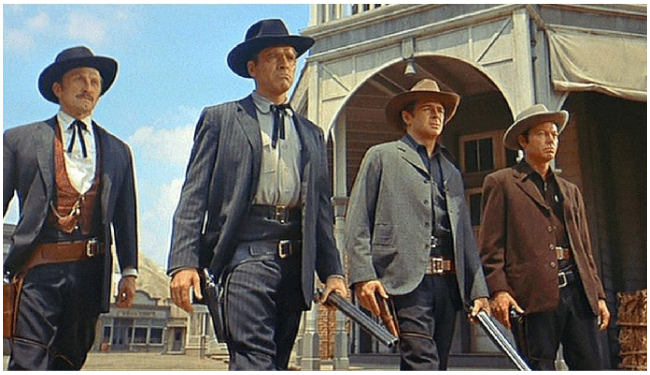
"Ombre rosse" - Stagecoach (1939) di John Ford, con John Wayne

segue a pag. successiva

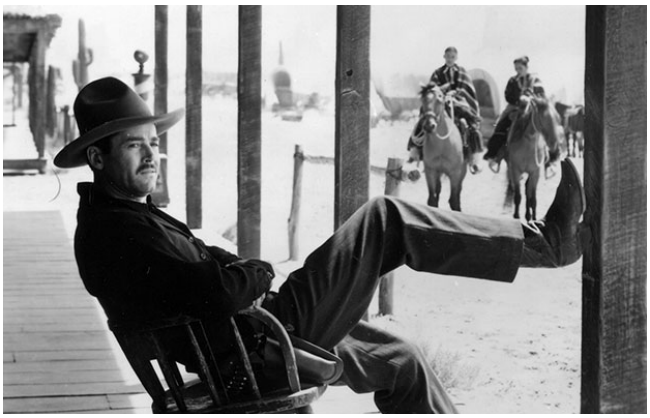
segue da pag. precedente

rivista "Positif", nei terribili anni Settanta. Là ci sono definizioni come "Teogonia", riferito al ruolo della donna nella conquista della Frontiera, oppure "Tomahawk dissepolto" a proposito di quando Marlon Brando mandò una sua figlia indiana a ritirare l'Oscar. Dicevamo degli Indiani. Si sono dovuti aspettare gli anni Settanta del Novecento per ribaltare il loro ruolo di nemici sanguinari e vederli, inquadrarli, comprenderli, secondo le loro ragioni di sconfitti, di pellerossa da sterminare per l'avanzata dell'uomo bianco. Film come *Il piccolo grande uomo* (*Little Big Man*, 1970) di Arthur Penn, *Soldato blu*,(*Soldier Blue*, 1970) di Ralph Nelson (ma come dimenticare l'intramontabile bellezza di Candice Bergen, autentico senhal), il western ecologico e tanto altro (ci avrò scritto su centinaia di pagine) che nessuno dimentica: *Corvo rosso non avrai il mio scalpo* (*Jeremiah Johnson*, 1972, di Sydney Pollack). Et alii. Quanto, *Uomo bianco va' col tuo Dio* (*Man in the Wilderness*, 1971, di Richard C. Sarafian) è archetipo di *The Revenant* (2015) di Alejandro González Iñárritu e lo sconfinamento nel moderno come *Ucciderò Willie Kid* (*Tell Them Willie Boy is Here*, 1969 di Abraham Polonsky, perseguitato dal maccartismo) e, quasi dieci anni prima, *Solo sotto le stelle* (*Lonely Are the Brave*, 1962, di David Miller, sceneggiatura ancora di Dalton Trumbo, grande Kirk Douglas cowboy romantico e idealista). Le prime automobili sostituiscono i cavalli. Nel

mentre che venivano rivisitate la sfida all'Ok Corral (archetipo *My Darling Clementine*, 1946, di John Ford), la guerra civile americana (molto dice a proposito *Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966, terzo della trilogia del dollaro dell' italiano di Sergio Leone), oppure la presunta integrità morale dello sceriffo (Henry Fonda) di *Uomini e cobra* (*There Was a Crooked Man*, 1970, di Joseph L. Mankiewicz), ancora Kirk Douglas nella parte del mattatore. Lo stesso Douglas che ha passo deciso nel film *Il giorno della vendetta* (*Last Train From Gun Hill*, 1959, di John Sturges): situazione che ritroviamo in *Giorno Maledetto* (*Bad Day at Black Rock*, 1955, ancora di John Sturges). Là il prinzipale Antony Quinn, amico di vecchia data, che scatena una guerra per non consegnare alla legge il figlio che ha ucciso la sposa indiana dello sceriffo. Qui, come in un tempo a ritroso nonostante l'avvenimento sia collocabile dopo l'era western, Spencer Tracy al posto di Douglas che affronta un'intera comunità ostile: deve consegnare una onorificenza alla memoria di un soldato nippo-americano che ha conosciuto in guerra. Il western affronta sempre un discorso ripetitivo, da tempo curvo, estensibile. Per quanto mi riguarda, Richard Sarafian, tra l'altro cognato di Francis Ford Coppola, il regista di *Uomo bianco va' col tuo Dio* ha diretto nel 1973 *La terra si tinse di rosso* (*The Lolly Madonna War*)



"Sfida all'O.K. Corral" (1957) con B. Lancaster, K. Douglas, R. Fleming di J. Sturges



"My Darling Clementine" (1946) di John Ford

un post-western che fa da archetipo al mio romanzo *La mamma del sole*, uscito, massacrato, nel 1995. Massacrato come si diceva i produttori massacrassero i film di Sam Peckinpah, nelle cui vene correva sangue indiano. Tutti film che sono insieme archetipo, summa e estensione: *Sfida nell'Alta Sierra* (*Ride The High Country*, 1962), *Sierra Charriba* (*Major Dundee*, 1965), *La ballata di Cable Hogue* (*The Ballad of Cable Hogue*, 1970), *Il mucchio selvaggio* (*The Wild Bunch*,1969) *Cane di paglia* (*Straw Dogs*, 1971), *L'ultimo buscadero* (*Junior Bonner*, 1972), *Voglio la testa di Garcia* (*Bring me the Head od Alfredo Garcia*, 1974), *Pat Garrett e Billy the Kid* (*Pat Garrett and Billy the Kid*, 1973). I personaggi di Peckinpah sono tutti loser, perdenti, pure se il western che ha archetipi universali, l'*Iliade* e l'*Odissea* per esempio, è in sé un racconto di conquiste e sconfitte, di vinti ma anche di vincitori. Dirò un'altra volta di come John Wayne, ancora lui, in *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*,1959) di John Ford, si renda/non si renda conto di aver passato una vita a inseguire fantasmi. Vi dirò pure dell'archetipo degli archetipi per me: *Mezzogiorno di fuoco* (*High Noon*, 1952) di Fred Zinnemann.

"Mezzogiorno di fuoco" - High Noon (1952) di Fred Zinnemann

Natalino Piras

Il nostro ricordo della più grande

Jeanne Moreau scomparsa a 89 anni nella sua Parigi

«La faccia meravigliosa della Moreau, che come la Garbo esprime talmente tanto di per sé, per il solo fatto d'esser lì, da dare involontariamente corpo e peso alle situazioni più vuote»
Alberto Arbasino, Ritratti italiani

Nuccio Lodato

Nella sua sterminata filmografia, però, intendiamoci bene, non abbondano certo le "situazioni più vuote" cui si riferisce lo scrittore vogherese, alludendo esplicitamente alla *Notte* di Antonioni, film poco amato anche dalla sua co-protagonista (ci si tornerà). Pur se figlia del fondatore-proprietario del celebre ristorante "La Cloche d'Or" di Pigalle, a pochi passi dal Moulin Rouge e non distante dall'Opéra (tra i frequentatori di allora Kessel, Cocteau, la Piaf con Cerdan), sceglie un'altra strada: recitare. Una prima raffica di piccole parti in titoli di seconda serie, in genere tratteggiando altrettanto piccole poco di buono, che il contrasto tra espressione dura e lineamenti sensuali le facilitava anche troppo: ma era stata anche l'aiutante dalla devota abnegazione del celebre medico-filantropo in *È mezzanotte, dotto Schweitzer* di Haguet, 1952... Pure in teatro primi passi in ruoli da giovane prostituta, nei *Sotterranei del Vaticano* e in un *Otello* (ma stiamo parlando da subito della Comédie Française, dove aveva studiato, cui avrebbe fatto seguito il TNP con Vilar!) . Il padre però l'aveva preventivamente cacciata di casa (beffe del destino) dopo aver visto sul giornale, ignaro di tutto, la sua foto in scena nel precedente debutto coll'irreprensibile, pre-cechoviano *Un mese in campagna* da Turgenev. In compenso nello Shakespeare l'avrebbe vista recitare Welles, che un decennio dopo se ne sarebbe ricordato eccome. Si trova appena dopo ad esplodere, tralasciata la scena per eccesso di domanda dai sets, con la grandezza dell'opera («uno dei migliori film francesi mai realizzati» in cui «è una donna fatale stilizzata ma efficace» [Mereghetti]) grazie a *Grisbi* di Becker. Appena dopo, senza perdere colpi «fa la cattiva» [id.] ancora a fianco di Gabin ne *I giganti* di Grangier, ripetendosi contemporaneamente nella prima *Regina Margot*, quella di Dréville (verrà oscurata qui, una volta tanto, quarant'anni dopo dalla seconda, la Adjani diretta da Chéreau: nuda l'una, nuda l'altra, sequenza quasi istantanea nel '54 e prolungata assai nel '94). Appena dopo -siamo tra il '57 e il '58- l'affermazione completa e definitiva, che le conferisce a trent'anni un'*allure* e una percezione di grandezza destinate a farsi irreversibili. La determinano nel giro di pochi mesi le mogli adultere cucitele addosso, l'una via l'altra, dal suo autentico pigmalione/innamorato originario, il grande e troppo misconosciuto Louis Malle, allora esordiente, nel formidabile uno-due di *Ascensore per il patibolo* e di *Les amants*. Il disperato vagare notturno per Parigi accompagnato dalla tromba di Miles Davis nel primo resterà scolpito e irripetibilmente ripetuto infinite volte ormai anche in rete (perfino la Rai se n'è accorta, non sbagliando una volta tanto la scelta della sequenza mortuaria per i tg!). La sua personale carica erotica nel pur rigorosissimo, quasi algido secondo («la prima notte d'amore al cinema», ne scriverà, ormai sul punto di abbandonare le vesti di critico per la regìa, Truffaut) darà luogo a infinite polemiche e levate di scudi censorie, come allora usava, soprattutto con la presentazione a Venezia e il relativo Leone d'Argento (il Patriarca marciano è ancora Angelo Giuseppe Roncalli, che diverrà Giovanni XXIII sette settimane dopo: nel frattempo è entrata in vigore la legge Merlin, e poco più avanti la danzatrice turca Nanà improvviserà quello spogliarello al Rugantino di cui resterà eco ne *La dolce vita*...). Le maglie di un'attività intensissima, anche se sempre qualitativamente sorvegliata -quattro, cinque film l'anno in media nei Sessanta- rendono difficile il seguirla passo passo. È capace di incarnare, a pochi mesi di distanza, con Ritt la partigiana ex-collaborazionista di *Jovanka e le altre* (con amicizia per la Mangano e i bambini De Laurentiis, per i quali resterà sempre "la zia Gianna") e la terribile Merteuil delle dimenticabili *Relazioni pericolose* di Vadim; la decisa suor Maria dell'Incarnazione dei misconosciuti *Dialoghi delle Carmelitane* di Agostini col padre Bruckberger e l'ennesima moglie ricca problematizzata nel *Moderato cantabile* del poi grande Peter Brook. Film importante soprattutto il suo rapporto con il romanzo e la Duras: ne zampillerà una formidabile amicizia. Nel 2002 Moreau incarnerà addirittura la scrittrice, nel frattempo scomparsa, in *Cet amour-là*, della comune amica Josée Dayan: vale la pena di ricercarne trailer e numerosi estratti, immortalati dalla sua incredibile voce originale, tanto lieve quando canta quanto "pesante" quando parla, su youtube e sul sito del "Figaro". Ma toccherà all'amico Truffaut scolpirle la collocazione definitiva. Se in pochi ricordano la breve precedente apparizione ne *I quattrocento colpi*, nel '63 il capofila della *nouvelle vague* costruirà, su di lei, col personaggio di Kate, uno dei film insieme più perfetti ed eversivi dell'intera storia del cinema: *Jules e Jim*. I due si ritroveranno un'unica volta, dopo la rinuncia truffautiana a dirigerla, a vantaggio del suo primo effimero marito Jean-Louis Richard, per il delizioso *Mata Hari* del '64, nell'altrettanto perfetto ma volutamente in "minore" *La sposa in nero* ('68). Sono gli anni del suo tuffo generoso ma non proprio a capofitto, considerato che l'amatissimo Malle sempre se ne stette -o fu tenuto?- un po' a distanza, nella nuova ondata transalpina: con Godard, Demy e Ophuls figlio, il cui dimenticato *Buccia di banana* anticipa per certi versi proprio il crudele quanto beffardo Truffaut da Cornwell-Irish de *La sposa*. Ma anche quelli del contatto col grande cinema dei maestri apolidi esiliati tra America ed Europa: appunto Welles (*Il processo*, '62; la Doll di *Falstaff*, '66; soprattutto la protagonista di *Storia immortale*, '68); Losey (*Eva*, '62; *Mr Klein*, '76; *La Truite*, '82); Buñuel col formidabile *Diario di una cameriera*, '64. Poi la love story, tra le tante

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

che adesso i quotidiani non hanno trascurato di rammentare con pignoleria (ma parlando poco del secondo matrimonio, breve quanto importante, con William Friedkin), col ...non violentemente etero Tony Richardson, che per lei pianta in asso Vanessa Redgrave (!!) e le loro due figlie, ma non le porta cinematograficamente fortuna (... *e il diavolo ha riso*, '66 con *Il marinaio del "Gibilterra"*, '67 non finiranno tra i suoi passaggi migliori). E' ormai abbastanza arrivata da non negarsi a qualche megaproduzione internazionale: ma si era divertita clamorosamente con la Bardot (dietro la mdp, tornatovi con lei un'ultima volta dopo il *Fuoco fatuo* del '63, Malle) in *Viva Maria!*. Incontrerà ancora, tutti sul finire di carriera, Renoir (*Il piccolo teatro*, '69), Kazan (*Gli ultimi fuochi*, '76), Anghelopulos (*Il passo sospeso della cicogna*, '91) ma nel 2007, nel suo spezzone celebrativo di *Chacun son cinéma* per i sessant'anni di Cannes, il maestro greco inserirà un suo brano da *La notte*...) e l'assai più giovane Roberto Andò (la consorte psicanalista di Lampedusa, nel *Manoscritto del Principe*, 2000). Antonioni, col quale si era incontrata infelicemente da protagonista della milanese *Notte* nel '61, lo risfiorerà solo di striscio trentaquattro anni dopo, dando vita alla cornice di *Al di là delle nuvole*, dove però a filmarla in dialogo con Malkovich e Mastroianni sarà direttamente Wim Wenders. Intervenendo in anni più recenti, cercherà di stemperare il giudizio negativo sul maestro ferrarese maturato pubblicamente in quell'occasione, in realtà di fatto confermandolo (merita di essere ascoltata la registrazione che di quell'uscita, 2007, realizzò all'epoca Mario Serenellini: https://www.youtube.com/watch?v=PLLsIWhxnPs. «*Nella stanza le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo*» citava maliziosamente Visconti al tempo de *Il lavoro*, rifacendosi al *Love Song* di T.S. Eliot...). Ci sarà ancora spazio per... una sessantina di film dopo, a diverso e spesso laterale livello di coinvolgimento: anche con Wenders, nel non riuscito *Fino alla fine del mondo*, 1991; con Ozon, per lo scabro e scabroso *Le temps qui reste*, 2005; con Oliveira, affrontando il per entrambi conclusivo *Gebo e l'ombra*, 2012. Lasciano nell'insieme il tempo che trovano, prove terminali di un'immensa stagione alle spalle, come per quasi tutti i grandi artisti. Né vanno francamente oltre neppure le sue due regìe, *Scene di un'amicizia tra donne* ("Lumière", 1976, in cui si dirige anche) e *L'adolescente* (1979, con ai suoi ordini un altro monumento al tramonto, Simone Signoret). Così come, nella terza prova, documentario, addirittura Lillian Gish, che intervista nell'83! Però il suo autentico, irraggiunto e irraggiungibile zenit espressivo, attoriale e canoro -canto del cigno integrale: artistico, estetico, umano, emotivo, vocale, mitico, fisico, sensuale e chi più vuole più aggiunga- lo aveva già raggiunto l'anno prima con la Lysiane di *Querelle de Brest* da Gênet, che Fassbinder aveva appena fatto in tempo a concludere prima di morire trentasettenne per overdose, con clamorosa e contrastata presentazione postuma a Venezia. Ormai da più di un decennio rassegnatamente assuefatto a tenere la contabilità dei via via deceduti nel panorama internazionale per *Le Lune del cinema* di «Cineforum» (anch'esse lasciatemi in eredità da un altro grande scomparso, Lorenzo Pellizzari), tenderei a rifuggire dal necrologio, genere emotivamente impegnativo: tranne che nei -rari- casi in cui mi renda immediatamente conto dell'impossibilità di non farlo. L'odierno non è *uno di questi casi*: è, in assoluto, *il Caso*.La vita non mi è stata avara di doni, tutt'altro. Certamente uno dei più significativi (i privati li tengo per me, e sono i maggiori) è stato l'aver avuto il privilegio, non comune per chi non bazzichi abitualmente la Francia (ma in fondo anche per chi l'abbia fatto: poco teatro, e saltuario per lei, dopo gli Avignone degli anni Cinquanta dove ad ammirarla correva Welles) di aver veduto recitare dal vivo "la Moreau". Ne *Le récit de la servante Zerline* per la regìa di Klaus Michael Grüber, un altro che ha salutato troppo presto. All'allora fresco di re-inaugurazione, sul sedime del vecchio Fossati, Piccolo Teatro Studio (non ancora "Melato") di Milano. Un indimenticabile attacco d'estate di trent'anni fa giusti, la domenica 21 giugno 1987. Lo spettacolo, che aveva preso le mosse al mitico teatro delle "Bouffes du Nord" di Peter Brook, vantava già un anno di vita e avrebbe resistito ancora per un altro, con duplici lunghe tournées germaniche e francesi, altro non era che il racconto "impossibile", in forma non di lettura ma con messinscena vera e propria, che costituisce il quinto degli undici concorrenti a formare il romanzo di Hermann Broch *Gli incolpevoli* (Adelphi l'ha giustamente riproposto in un volumetto autonomo lo scorso anno: il libro completo, dopo la prima traduzione Einaudi del '63 e la ristampa dell'81, è oggi incredibilmente fuori mercato in Italia!). Un monologo di camerierina rivolta al pubblico, ma intenta ad adempiere ai suoi compiti e anche a stirare, col ferro energicamente impugnato, in piedi dietro l'apposita tavola, grembiule nero e crestina candida non dissimili da quelli del *Diario di una cameriera*. Somministrante un magistrale testo, memore ovviamente di Mozart-Da Ponte e della tradizione mitica di don Giovanni e donna Elvira, ma in realtà riflettente sulle mostruosità del secolo scorso e le loro scaturigini, di rilevanza fondamentale e fondante. Non potendoli per brevità riportare qui, invito chi legga a ricercarsi l'intervista di Leonetta Bentivoglio e la recensione di Ugo Volli, nell'archivio on line di "Repubblica", alle date rispettivamente del 17 e 20 giugno 1987). (E poi ritrovarsela a sorpresa, col fiato sospeso e gli occhi strabuzzati, a cena nel tavolo accanto di un ristorante del dopo teatro, tutta in bianco con un *dècolleté* valorizzante l'abbronzatura, e il cameriere che incredibilmente ne raccoglieva le ordinazioni chiamandola "signora Moreau"...). Non sono feticista né passatista: ma il giorno lontano in cui inavvertitamente una signora delle pulizie distrusse il biglietto autografato di quel pomeriggio, debitamente incorniciato insieme all'altro del concerto -primo in teatro nella sua carriera- di De Andrè ad Alessandria 1992, ho scoperto per un attimo come persino nella mia remissiva indole rischi di albergare, all'ultimo strato, qualcosa di fuggevolmente violento. In definitiva, insomma, fino a che qualcuno non dimostrerà in maniera credibile il contrario, Jeanne Moreau è stata la più grande e significativa attrice di cinema nella seconda metà del secolo ormai scorso. Nel nostro continente, senza un attimo di esitazione ad affermarlo. Se non ci mancasse la conoscenza diretta di una buona metà abbondante della produzione del globo, si sarebbe tentati di aggiungere: nel mondo. Sarà sempre vero che il cinema sia "la morte al lavoro", come sosteneva inattaccabilmente Cocteau: ma nel frattempo darà un determinante contributo, almeno finché i supporti riproduttivi via via più durevoli resisteranno (la celluloide, il vhs, la digitalizzazione, il dvd, il blu-ray...) a rendere, se non eterna come meriterebbe, almeno a sua volta resiliente al Tempo nella Memoria anche l'immensa Jeanne. Riportando pure l'effetto ipnotico della sua voce esile ma intonata, tenera ma graffiante, nelle rare ma a loro volta non dimenticabili canzoni interpretate, a cominciare naturalmente da *Le tourbillon* che Kate intona in *Jules e Jim*.

"Jules e Jim" (1962) di François Truffaut. Il tema principale è *Le tourbillon de la vie* cantata da Kate (Jeanne Moreau) per ascoltare la canzone: *www.youtube.com/watch?v=dcVcwwo8QFE*

Jeanne Moreau, Marcello Mastroianni e Monica Vitti in "La notte" (1961) di Michelangelo Antonioni

Nuccio Lodato

Jeanne, Jules e Jim (e, naturalmente, François)

La vita era come una strana vacanza. Mai Jules e Jim avevano giocato una partita a domino così importante. Il tempo passava. La felicità si racconta male perché non ha parole, ma si consuma e nessuno se ne accorge

Marino Demata

Per ricordare Jeanne Moreau a sole poche settimane dalla sua scomparsa abbiamo scelto il modo che ci sembrava più giusto: parlare del film che l'ha resa celebre in tutto il mondo, *Jules et Jim* di François Truffaut. Intendiamoci: non che l'eccellente carriera cinematografica dell'attrice francese possa ridursi a quel film. Sarebbe veramente un farle torto. La Moreau ha recitato in decine e decine di film importanti e con grandi registi. La lista sarebbe lunga, ma vogliamo limitarci a ricordare quelli che noi abbiamo amato di più, a cominciare da *La notte* di Michelangelo Antonioni, per proseguire con *Il processo* di Orson Welles, a *Mr. Klein* di Joseph Losey, a *Nikita* di Luc Besson, a *Fino alla fine del mondo* di Wim Wenders. Ma la lista dei grandi film da lei interpretati potrebbe essere molto più ampia. Eppure *Jules et Jim* ha una parte speciale nella filmografia della grande attrice, non solo perché è stato il film che l' ha resa definitivamente famosa in tutto il mondo, ma soprattutto perché è il film dove meglio ancora che in altri si è chiaramente sentita a proprio agio, costruendovi un personaggio, con l'aiuto di Truffaut, che era direttamente se stessa, e che cioè ad un tempo era insieme la sua verve, la sua gioia di vivere, la sua esplosiva e inarrestabile vitalità. E perciò non sembra affatto un caso che alla notizia della sua scomparsa un gran numero di giornali fin dal titolo, collegano l'attrice al suo film capolavoro, *Jules et Jim*. Anche in questo caso la lista potrebbe essere lunghissima e forse anche noiosa. Limitiamoci a ricordare alcuni titoli emblematici: "Jeanne Moreau, star of Jules et Jim, dies aged 89" (The Guardian), "Jeanne Moreau: French screen icon and star of Jules et Jim dies at 89" (BBC News), Jeanne Moreau dead: French star of Jules et Jim" (The Independent). Insomma ad almeno l'80% dei giornali e Blog non è sembrato niente di meglio che associare il nome della grande attrice solo ad un film, *Jules et Jim* in un processo di identificazione che ha pochi precedenti. Il modo col quale è nato questo film ha del romanzesco e ci fa riflettere ancora una volta come il caso gioca spesso un ruolo fondamentale nella realtà: Truffaut scopre l'esistenza del romanzo Jules et Jim di Henri-Pierre Rochet nel 1955 per puro caso, su una bancarella in Place Palais Royale. E' amore a prima vista. Truffaut lo legge con l'avidità dell'appassionato lettore di romanzi quale egli era (ricordiamo il suo motto: "un film al giorno e un romanzo a settimana") e ne resta folgorato. Doveva scrivere sulla rivista Arts una recensione sul film *Fratelli messicani* di Edgar G. Ulmer, ma all'interno di essa non potè fare a meno di citare il romanzo che aveva appena finito di leggere. E in termini così lusinghieri ed entusiasti ("uno dei più bei romanzi moderni che io conosca") che l'autore, l'ormai anziano Roché, che seguiva le recensioni su quella rivista, scrisse a Truffaut per ringraziarlo. Nasce da quel momento un rapporto ed un carteggio tra i due nel quale gradatamente il regista manifesta la sua intenzione di girare un film tratto dal romanzo, nella misura in cui andava facendosi in lui strada l'idea che le immagini e i significati presenti nel libro dovevano assolutamente essere rappresentati innanzitutto per la loro portata innovativa e decisamente rivoluzionaria. Rochè ne rimase profondamente lusingato e diede il suo assenso entusiasta quando Truffaut, convinto fin dal nascere dell'idea del film che l'unica attrice che avrebbe potuto interpretare il personaggio di Catherine era Jeanne Moreau, gli comunicò tale scelta corredata da numerose foto. Per inciso Truffaut riuscirà anche ad accaparrarsi per questo film il meglio dei collaboratori sulla piazza: la fotografia del recentemente scomparso Coutard assicurerà al film un bianco e nero capace di esaltare i momenti di poetica melanconia e di dare ovunque le giuste tonalità. E le musiche di Georges Delerue, presenti mai in maniera invadente quasi in tutto l'arco del film, costituiscono un altro elemento essenziale del suo successo. Per ciò che riguarda la sceneggiatura, Rochè si era detto disposto a collaborare ai dialoghi, ma morì prima che Truffaut mettesse mano alla fase pre-produttiva del film. Ma, prima di morire, aveva anche dato il suo assenso ad alcuni cambiamenti da introdurre nel film rispetto al romanzo. Il primo riguardava l'economia del racconto: impossibile trasporre in cinema un romanzo di 500 pagine senza tralasciare nulla. L'espediente trovato da Truffau consiste nel tagliare intere fasi descritte nel libro e sostituirle con la lettura fuori campo di passi del libro che le riassumono. Anche su questo Rochè era d'accordo. Ma il secondo mutamento è più sostanziale e riguarda il personaggio interpretato da Jeanne Moreau e sul quale vorremmo soffermarci. Nel libro, che, non dimentichiamolo, ha un carattere parzialmente autobiografico ove Rochè è rappresentato da uno dei due personaggi maschili, c'è un equilibrio tra i tre, Jules, Jim e Catherine, sicchè avresti difficoltà a capire quale dei tre possa essere considerato il vero protagonista. Nel libro il triangolo è perfetto, i tre lati sono assolutamente uguali. Nel film il triangolo è volutamente imperfetto e c'è un lato molto più ampio, quello rappresentato da Catherine, rispetto agli altri due. Nell'idea di Truffaut dunque è Catherine/Jeanne Moreau la vera unica protagonista del film. E' attorno a lei che ruota ogni aspetto della storia. Perché? Perché questo spostamento di focalizzazione sulla sola Catherine serve a Truffaut per sottolineare gli aspetti innovativi e libertari che sono quelli che, dalla lettura del romanzo, essenzialmente affascinavano il regista. Forse per la prima volta in un film troviamo un personaggio femminile con una tale carica eversiva di consapevole libertà, non disposta a venire a compromessi con nessuno e con niente e dove la maggior parte delle decisioni sono la conseguenza del suo desiderio di orientare la propria vita alla gioia e alla felicità. Gioia di vivere che potremmo emblematizzare nella fantastica sequenza della gara di corsa sul ponte vinta da Catherine, con uno stratagemma, oppure nella canzone da lei cantata, "Le tourbillon de la vie", che nel suo testo riassume incredibilmente quella concezione della vita che ha profondamente affascinato il regista. Quello che Truffaut fa emergere è una nuova concezione dell'amore, che dà scacco alla vecchia concezione borghese, fondata essenzialmente sulla remissività della donna e sull'ipocrisia dell'uomo. D'altra parte dove sta scritto che non si possano amare contemporaneamente due persone? Sulla risposta a questo interrogativo si fonda il triangolo portato

segue alla pag. successiva

segue da pag. precedente

alla luce del sole (e quindi diverso dai triangoli "borghesi" fatti di sotterfugi e ipocrisie) soprattutto perché i due uomini, Jules e Jim sono due grandi amici e il comune amore verso/e da Catherine non ne scalfisce l'intensità. E così ogni scelta "libertaria" di Catherine - come quando nel corso di una gita a mare dei tre amici non risponde alla proposta di matrimonio di Jules, ma poi al ritorno a Parigi decide autonomamente di sposarlo - non altera l'affetto che lega i due uomini. Ogni scelta o decisione di Catherine verso uno dei due uomini viene compresa dall'altro, che dà a se stesso una spiegazione razionale di essa. Questo non significa che alcune scelte di Catherine non comportino collera e sofferenze in determinati momenti; ma tutto questo non può mai definitivamente scalfire l'amore che lega i tre personaggi. Il tempo porta a continui ribaltamenti dei rapporti fra i tre, che sembrano esserne consapevoli e sembrano convinti di dover attendere il loro momento di felicità e cioè di dover attendere Catherine. Sanno che Catherine ama entrambi, come sempre è stato. Abbiamo citato Catherine, ma potevamo direttamente citare Jeanne Moreau. Difficile interpretare un modo così nuovo e diverso di essere donna se non si è pienamente d'accodo e coinvolti, in un processo che più che di "interpretazione" possiamo tranquillamente definire di "identificazione". Jeanne Moreau dunque non interpreta Catherine, è Catherine. Ed è anche impossibile che Truffaut non ne sia rimasto profondamente affascinato, al pari di Jules e di Jim, perché la Moreau è l'incarnazione di tutti i nuovi ideali e i nuovi ruoli che la donna vuole interpretare nella realtà moderna ai quali il regista crede profondamente e sui quali è disposto a puntare. Certo in questo ribaltamento delle ambiguità e ipocrisie della morale borghese si andrà incontro anche a qualche sconfitta e delusione. Il vecchio mondo non si lascia affossare tanto facilmente e il finale del film sta lì a provarlo. Ma nondimeno occorre tentare. Occorre percorrere nuove strade e questo vale per la realtà come per il cinema. Anche quest'ultimo, quanto più è portatore di una carica innovativa, tanto più va incontro a momenti di incomprensione e di censura critica. Sotto questo aspetto *Jules et Jim* è anche la metafora del cinema e della sua nuova carica di rinnovamento portata avanti dalle varie "New waives". E anche qui ritorna ancora una volta il discorso sulla nostra attrice. Con Jules et Jim Catherine/Jeanne Moreau ha decisamente incarnato quello che doveva essere e che fu il cinema nuovo, la Nouvelle Vague. Pochi giorni fa mi è sembrato ambiguamente strano l'aver vista, nella serena quiete del cimitero di Montmartre, la tomba di Jeanne Moreau, ancora piena di fiori bianchi ormai quasi del tutto appassiti, collocata – non so se per caso o per intelligente volontà di qualcuno – proprio a due passi da una semplice tomba di marmo nero con sopra inciso solo un nome e cognome: François Truffaut.

Marino Demata

Festival

MEDIR. Si inaugura un nuovo festival

Al via MEDIR, Festival Internazionale di Cinema, Diritti Umani e Ambiente nel Mediterraneo. Prima edizione.

Enzo Lavagnini

Diamo il benvenuto alla prima edizione di MEDIR, Festival Internazionale di Cinema su Diritti Umani e Ambiente, di cui **Diari di Cineclub** è media partner. L'appuntamento è a Roma per il 17 e 18 ottobre presso l' APOLLO 11, via Bixio, 80/A. MEDIR pone programmaticamente al centro della propria attenzione l'area del Mediterraneo: una speranza di vita per tanti, che spesso però si trasforma in scenario di morte. Nuovi razzismi sociali e istituzionali, limiti alla libertà di movimento, misure restrittive dovute allo stato di eccezione interrogano profondamente la cittadinanza europea: sono questi i temi forti di MEDIR alla sua prima edizione, che prende il via con la ferma convinzione che il cinema sia uno strumento ineguagliabile nel generare momenti d'incontro e riflessione. MEDIR è stato pensato ed organizzato da IMDI Istituto Multimediale Diritti umani Italia, associazione che nasce quale filiale dell' INSTITUTO MULTIMEDIA DerHUMALC di Buenos Aires. Presidente di IMDI è Susana Fantino, fra i suoi soci troviamo Arturo Salerni, avvocato fondatore di Progetto Diritti, Florencia Santucho direttrice del Festival Internacional de cine de Derechos Humanos e del FINCA - Festival Internacional Cine Ambiental, Julio Santucho fondatore e attuale Presidente dell'IMD di Buenos Aires.

Enzo Lavagnini

www.imditalia.org - info@imditalia.org

Diari di Cineclub | Media partner

MEDIR

FESTIVAL INTERNAZIONALE DI CINEMA
DIRITTI UMANI E AMBIENTE NEL MEDITERRANEO

Locandina su "Hombre Eléctrico" di Alvaro Muñoz Rodriguez, uno dei film presentato a MEDIR

Synchronicity: un meraviglioso, inaspettato film d'atmosfera

Giacomo Napoli

Correva l'anno 2015 (ormai sembra lontano ma in realtà non è passato poi così tanto tempo) e un misconosciuto regista di Nashville, tale Jacob Gentry, diede alla luce un'originale pellicola sui viaggi nel tempo, riprendendo un filone della fantascienza relativamente poco utilizzato per la sua difficoltà tecnica ma certamente mai realmente scomparso (come non è scomparso il sogno di viaggiare effettivamente attraverso il tempo e lo spazio). Il film è "Synchronicity", opera a basso costo produttivo e animata da attori tanto impegnati quanto assolutamente sconosciuti al panorama internazionale; pellicola cinematografica scritta e diretta dallo stesso Gentry che, pur pasticciando qua e là con qualche scena di troppo e con qualche toppa nella sceneggiatura ridondante, riesce a creare, nonostante l'evidente difficoltà narrativa di base e i limiti tecnici dati dal basso budget, un film che è intessuto da testa a piedi di un'atmosfera assolutamente perfetta. Un climax cyberpunk incredibilmente impeccabile, configurato da grandi mosaici di campiture in stile che non si vedevano nemmeno ai tempi di "Blade Runner", composte da luci al neon, enormi edifici bui, palazzi deserti e sotterranei cementificati; abnormi macchinari di cui si può solo immaginare l'estensione a causa dei numerosi angoli bui entro i quali crescono e si sviluppano, tempestati di luci led e di contatori digitali fluorescenti. E la musica: una colonna sonora elettronica in pieno stile Settanta (qualcosa alla Jarrè per intenderci) che intesse dall'interno quest'affascinante scenografia fatta di interni che sembrano sotteranei ed esterni che sembrano interni, con le miriadi di luci della notte metropolitana che brillano sullo sfondo dei grattacieli come se si trattasse di texture pixelate usate per lo sfondo di qualche vecchio motore grafico in 3D mentre i riverberi crescono e rimbalzano tra le pareti squallide e le strade perennemente illuminate di una metropoli tentacolare che sembra abitata a malapena da poche decine di persone…Dentro questo coerente e assolutamente peculiare contenitore ecco quindi svilupparsi la trama, in maniera però certamente non lineare, molto più simile ad un intricato gomitolo che ad un ordinato insieme di geometrie cartesiane. Jim Beale e un coppia di suoi colleghi scienziati inventano un dispositivo in grado di attraversare spazio e tempo. Funzionando grazie al propellente fornito da una rarissima sostanza radioattiva, il terzetto di fisici viene costantemente tiranneggiato dalla corporazione di turno che paga i conti e che approva i test col contagocce. Ma l'esperimento iniziale ha successo e quando Jim ha davanti un fiore raro proveniente dal futuro, comprende subito che deve trovare la corrispondenza identica a quel fiore nel suo tempo per dimostrare che la sua invenzione funziona… Ben presto, scopre che la pianta è nelle mani di una misteriosa ragazza (Abby) che lo induce a rivelare i suoi segreti e che collabora piuttosto apertamente con la corporazione tirannica in un palese doppio-gioco. Convinto quindi che ella sia intenzionata a soffiargli l'invenzione, Jim viaggia indietro nel tempo per fermare il suo presunto tradimento prima che sia troppo tardi ma non ha considerato molte variabili importanti… La prima variabile è che per le leggi della termodinamica, non è possibile defraudare un universo di una pur minima quantità di massa (il fiore) ed è altrettanto impossibile aggiungere tale massa a quella già stabile di un secondo universo (non si può quindi prelevare qualcosa dal "futuro" per impiantarlo nel "passato"), e se questo avvenisse… le due masse si dovrebbero annichilire a vicenda, come minimo. Proprio ciò che accade quando comincia a intrecciare il proprio cammino con un altro sé stesso, proveniente dal futuro, nel tentativo di evitare il tradimento della ragazza, aveva innescato, in una spirale esponenziale di linee temporali alternative che si sovrappongono l'una all'altra, sincronicamente appunto, come recita il titolo. Questo affastellarsi continuo, inarrestabile ed entropico di scelte basate sull'ego del protagonista e assolutamente poco scientifiche, rischiano di portare al collasso l'intero universo mentre, scena dopo scena, dalla prima all'ultima, lo spettatore viene irretito dalla potenza visiva del film e comincia a notare, sullo sfondo delle innumerevoli inquadrature, mille particolari strani che finiscono per autogiustificarsi via via che si realizzano durante lo svolgimento stesso del film: un uomo di spalle che corre senza meta, un'ombra fin troppo familiare, un riflesso in una vetrina, un oggetto ricorrente, qualcuno che osserva attraverso una finestra dalle tapparelle abbassate… e così via finché Jim stesso, compreso il suo madornale errore iniziale trova la scappatoia perfetta per sistemare tutto e nel giro del poco tempo rimastogli, sfruttando abilmente i paradossi spazio-temporali da lui creati e ormai brulicanti di copie di sé stesso che si inseguono senza senso attraverso il tempo, riesce nell'impresa di tramutare la propria esistenza in quella di qualcuno descritto tra le pagine di un importantissimo taccuino… il libretto di appunti dell'altra grande scienziata della storia, Abby, la doppiogiochista apparente… chi è Tesla e chi Edison tra i due geni? E può la loro stessa genialità salvare il continuum spazio-temporale? Forse sì, anche perché oltre alla termodinamica viene violata anche la causalità e l'unica spiegazione possibile la rende uno dei due amici-colleghi scienziati: non si viaggia avanti o indietro nel *proprio* tempo, ma nel tempo di una *dimensione parallela*… e se non si notano le minime, microscopiche differenze, sbagliarsi è molto facile. Un'epopea racchiusa in meno di due ore di pellicola, un lavoro contorto e fantastico, faticoso ma notevolmente originale. Spettacolare ma intimo al tempo stesso. Impressionante. Nonostante le piccole falle qua e là e le trascurabili sbavature nel montaggio e nella sceneggiatura, ritengo che sia un film che meriterebbe di essere visto e apprezzato, se non altro dagli amanti del genere fantascientifico e di quello cyberpunk.

Giacomo Napoli

Laurel & Hardy, donne e…guai

Enzo Pio Pignatiello

Molti oggetti, animati e inanimati, creano una grossa disarmonia tra Stanlio e Ollio, ma non si possono paragonare ai problemi causati dal loro interagire con gli altri esseri umani. Il mondo di Laurel e Hardy si basa sui "costrutti sociali" creati tra Stanlio e Ollio, e ogniqualvolta una terza parte o un terzo elemento si insinua in questo ambiente provoca inevitabilmente un serio conflitto. Nei film di Laurel e Hardy non è mai riservato un trattamento molto buono ai personaggi femminili, il che può spiegare parte dell'avversione nei confronti del team, che le spettatrici hanno potuto sperimentare lungo gli anni. Le femministe hanno accusato Stanlio e Ollio di misoginia, e non sarebbe difficile formulare tale conclusione da una osservazione frettolosa e superficiale dei loro film. Un esame più attento delle pellicole laurelhardiane, tuttavia, determina una conclusione meno semplicistica e scontata. Stanlio e Ollio non sono misogini

"Be big!" (1930) di James W. Horne

– sono semplicemente incapaci di farsi coinvolgere in una relazione seria con un membro del sesso opposto. Quando si creano le condizioni perché uno dei due sia coinvolto in una relazione uomo-donna, tale comportamento va a minacciare il forte legame che si è sviluppato tra i due "ragazzi". Se uno di loro è coniugato, l'altro vive sotto lo stesso tetto, sullo stesso pianerottolo o dirimpetto. Il matrimonio interrompe la relazione tra Stanlio e Ollio, e questa tensione, inevitabilmente, aggiunge attriti e motivi di disaccordo ai rapporti tra marito e moglie[1]. Le consorti sono sempre bisbetiche, petulanti, brontolone, possessive ed esigenti. Quando sono ammogliati, né Stanlio né Ollio possono godere di molta libertà, e le richieste delle mogli si insinuano nel tempo che i due compari potrebbero trascorrere insieme. Ollio è sposato in svariati film, mentre Stanlio sperimenta i "benedetti legami" del matrimonio solo in poche pellicole. Quando ambedue hanno moglie, il pandemonio si

"Be big!" (1930) di James W. Horne

scatena due volte, ma la moglie di Stanlio è solitamente la più gentile e garbata delle due. C'è un unico film, "La sbornia" (*Blotto*, 1930), in cui solo Stan è sposato. Quando Stanlio ha una moglie, le dedica poche attenzioni e raramente pronuncia una sola parola, comprensibilmente spaventato da una donna che ostenta i manierismi di una mamma nel tentativo di reprimere i desideri del proprio figliolo. Ollio si comporta in maniera similare, con la sola differenza che tenta costantemente di comunicare con la propria metà. Charles Barr commenta che "egli tratta le proprie mogli, in vari film, nel modo in cui un bambino gioca ad essere sposato, mandando e soffiando baci sdolcinati e sorridendo affettatamente" (Charles Barr, «Laurel e Hardy», Berkeley 1967, p.58). Il loro quarto film, "Amale e piangi" (*Love 'Em and Weep*, 1927), vede Stanlio e Ollio nel ruolo di uomini sposati, ma è "Il loro momento magico" (*Their Purple Moment*, 1928) il primo film a contenere un confronto ben definito tra i due compari e le mogli. La scena di apertura mostra Stan che bussa alla porta della propria abitazione, nel tentativo di attirare le attenzioni della moglie. Questa apre l'uscio, e gli chiede immediatamente cosa abbia fatto con il suo stipendio. Stanlio le consegna il denaro, ma essa si accorge che alla somma consueta mancano tre dollari. Quando poco dopo arriva Ollio, questi informa Stanlio che Mrs. Hardy è andata in bestia notando che dal suo stipendio mancavano due dollari. Molto simile alle mogli de "Il loro momento magico", ogni sposa successiva sospetta di qualunque mossa del proprio marito, accusandolo di tutte le possibili scelleratezze. In "Noi sbagliamo" (*We Faw Down*, 1928), entrambe le mogli sorprendono Stanlio e Ollio che saltano giù dalla finestra di un appartamento, nel tentativo di calzare i pantaloni. Quella che appare come una relazione extraconiugale è in realtà una scappatella innocente. I due erano caduti in una pozzanghera, e due donne si erano offerte di asciugare loro i calzoni. La ciliegina sulla torta: una delle donne si presenta in casa Hardy per riconsegnare ad Ollio il suo gilè. A questo punto Stanlio immediatamente indica il proprio panciotto, dimostrandosi innocente agli occhi della sua consorte. Ma la prova non è sufficiente, e così le mogli brandiscono i fucili inseguendo i due compari fuori casa e tra i palazzi. Nel momento in cui fanno fuoco, una pletora di mariti infedeli si precipita dalle finestre affollando ambedue i lati del viale. In "Ecco mia moglie" (*That's My Wife*, 1929) Stanlio distrugge la pace della famiglia Hardy. Secondo Mrs. Hardy, "era venuto per una visita di cinque minuti ed è qui da due anni. A letto ci mangia anche l'uva". E' ovvio che un matrimonio non può durare se un amico piomba in casa per due anni, la lamentela di Mrs. Hardy sull'abitudine di Stan a desinare a letto è certamente un buon motivo per divorziare. L'osservazione della donna pare inoltre lasciar intravedere la possibilità che Stanlio condividesse lo stesso letto con Ollio e sua moglie, situazione non certo ottimale per una coppia coniugata. Abbandonato dalla consorte, Ollio costringe Stanlio a fingersi sua moglie, per aiutarlo a raccogliere l'eredità di un ricco zio. Stanlio accetta a malincuore di indossare abiti femminili e di accompagnare Ollio e lo zio Bernal al Pink Pup, per una cena fuori ed una serata di danza. Non ci vuole molto perché Bernal scopra l'inganno e, stizzito, dichiari: "Lascerò i miei soldi a una casa di riposo per cani e gatti". Stanlio si traveste da donna, con risultati del tutto analoghi, anche in "Perché le ragazze amano i marinai" (*Why Girls Love Sailors*, 1927), "Come mi pento" (*Sugar Daddies*, 1927), "Un nuovo bell'imbroglio" (*Another Fine Mess*, 1930), "Anniversario di nozze" (*Twice Two*, 1933), e "Noi siamo le colonne" (*A Chump at Oxford*, 1939). L'esempio più significativo della lotta tra Stanlio e Ollio e le mogli si ritrova ne "I figli del deserto" (*Sons of the Desert*, 1933). Ambedue gli amiconi sono sposati, vivono in appartamenti attigui, e Stan si reca continuamente in visita al compagno, mentre la propria moglie è a caccia d'anatre. Nella scena di apertura, affiliati a un club chiamato "I Figli del Deserto", pronunciano solenne giuramento di recarsi a Chicago per il raduno annuale. Stan avanza i suoi lamentosi dubbi sul fatto che sua moglie lo lasci davvero andare, ma Ollie

"Block-Heads" - Venti anni dopo, conosciuto anche come "Stanlio e Ollio teste dure" (1938) di John G. Blyston

assicura che ci penserà lui a convincerla. In realtà, Mrs. Laurel consentirebbe al marito di andare, mentre è Mrs. Hardy che ha deciso di andare in montagna e proibisce categoricamente a Ollie di partire. A questo punto i due

segue a pag. successiva

1 *Sull'argomento, cfr.* S.Allen Nollen, *«The Boys. The Cinematic World of Laurel and Hardy», Jefferson (N.C.) 1989, pp. 69-77 ed* E.P.Pignatiello, *«Stanlio e Ollio…e le donne», Roma 2017.*

segue da pag. precedente

escogitano un piano: Ollie si finge malato, vittima di un grave esaurimento nervoso dovuto ai conflitti con la moglie, e un veterinario opportunamente addestrato a fingersi medico gli prescrive come cura un viaggio a Honolulu. Stan, ovviamente, dovrà accompagnarlo. Le mogli ci cascano e i due mariti, invece di imbarcarsi per i mari del Sud, se ne vanno a

"Come clean" - Un salvataggio pericoloso (1931) un cortometraggio di James W. Horne. Nel 1942 ne è stato prodotto un remake, "Brooklyn Orchi" 1931

Chicago alla loro convention, che seguono allegramente senza sapere che la nave su cui avrebbero dovuto imbarcarsi è affondata a causa di una tempesta. Mentre cercano di avere notizie della tragedia, le mogli, tanto per allentare la tensione, vanno al cinema, vedono un cinegiornale dedicato proprio alla convention dei 'Figli del Deserto' e lì riconoscono, scatenati e in stato di evidente euforia alcolica, i loro mariti. Si preparano così a una terribile vendetta. Tornati a casa completamente ignari del disastro della loro nave, portando opportunamente in dono ananas e ukulele, Stan e Ollie vengono a sapere la notizia proprio quando stanno arrivando le mogli in taxi. I due si nascondono nell'attico della casa di Ollie stando attenti a non farsi scoprire e preparandosi un letto improvvisato per la notte dove staranno, commenta Stan, "come due piselli in un baccello". Purtroppo, a causa di un temporale notturno i due provocano strani rumori e, dopo un tentativo di fuga sui tetti e una scivolata lungo le grondaie che li porta dritti in un barile pieno d'acqua, vengono scoperti da Mrs. Hardy e da un poliziotto. Obbligati a parlare, tentano di raccontare la storia del loro naufragio e salvataggio, ma Mrs. Hardy li interrompe comunicando acidamente che l'arrivo della nave con i superstiti è prevista per l'indomani. Stan confesserà tutto venendo perdonato dalla moglie, mentre Ollie, reticente, sarà severamente punito: nell'ultima scena Stanlio riceve dolcetti e drink in quantità dalla sua consorte, mentre Ollio subisce dalla propria un violento attacco con una gragnuola di vasi, piatti, brocche e pentolame. Il film si conclude con una scena in cui il magro riferisce al grasso che "la sincerità è la miglior virtù". "Vent'anni dopo" (*Block-Heads*, 1938) getta uno sguardo sulla relazione, molto ben sviluppata, tra Ollio e la propria moglie. In questa pellicola, ambientata nel 1938, la Prima guerra mondiale è terminata da 20 anni, ma Stanlio, del tutto ignaro dell'armistizio, è ancora di guardia alla propria trincea in Francia. Non avendo potuto vedere il proprio compagno per tutto questo lungo periodo, Ollio ha preso moglie, e si appresta a festeggiare il suo primo anniversario di nozze. Lungi dall'essere una tradizionale famiglia patriarcale, il focolare di Hardy viene rappresentato, nelle primissime scene, come in buona parte sotto il controllo di Mrs. Hardy che – Ollio ce ne dà ragione – detiene e gestisce praticamente tutto, compresa l'automobile di famiglia. Molto indipendente ed emancipata, Mrs. Hardy (Minna Gombell) ha relegato Ollio ad un ruolo di domestico, ed egli, con tanto di grembiule, le serve una colazione a base di uova, pancetta e toast. Deponendo il piatto di sua moglie sulla tavola, Oliver, con aria mortificata, esclama: "Mi sono bruciato un ditino col tegamino poco fa". Quando gli viene rammentato che è il loro anniversario di nozze, domanda: "Potresti darmi oggi un dollaro in più di quanto mi dai di solito?". Mrs. Hardy, la più cordiale tra le consorti di Ollio che appaiono nei film, replica: "Ti darò un dollaro e venti centesimi in più...oggi, eh!". In questa sorta di relazione madre-figlio, tutto procede senza difficoltà, fino a quando Ollio non legge l'articolo di un quotidiano sul ritrovamento del suo amico nella trincea di un vecchio campo di battaglia francese. Venti anni di separazione sono stati davvero troppi per Ollio, che, immantinente, dimentica di dover comperare a sua moglie un dono per l'anniversario e corre ad incontrare Stanlio alla "Casa del soldato". Una volta che i due sono finalmente riuniti, Ollio, traboccante di felicità, dichiara a Stanlio: "D'ora in poi la mia casa è la tua casa. E non ti lascerò mai più per un solo momento". Rientrando nel proprio appartamento, Ollio permette a Stan di parcheggiare l'automobile nel garage, di modo che l'amico possa sperimentare come funziona il dispositivo di apertura automatica della porta. Naturalmente, Stanlio preme l'acceleratore, manca la placca metallica sulla via di accesso, e fracassa la porta. Qualche minuto più tardi, mentre i due sono accomodati in appartamento, Mrs. Hardy rincasa dalla spesa, furibonda per la distruzione della propria automobile e del garage, e si rifiuta categoricamente di cucinare un pasto per il "soprammobile" che Ollio ha condotto a casa. Poi informa Ollio che è in procinto di andarsene per tornare da sua madre, costringendo il marito reietto a preparare da sé il cibo. Ma subito il fornello esplode, demolendo la cucina. "Venti anni dopo" si conclude con un *remake* della sequenza finale di "Noi sbagliamo", in cui Ollio e il suo compagno vengono estromessi con la forza dal focolare domestico, a suon di schioppettate. Questo film consolida il motivo laurel-hardiano delle donne virago e prevaricatrici, che non tollerano le attività bambinesche di Stanlio e Ollio e, certamente, non permettono loro di spassarsela. I rapporti dei due personaggi con le rispettive consorti ne evidenziano la natura pressoché asessuata: sebbene Stan e Ollie siano sposati in parecchi film, non vi compare mai una consumazione del legame matrimoniale. Ne "I monelli" (*Brats*, 1930) sia Stanlio che Ollio hanno figli, ma questi non sono normali bambini. Come fossero generati dalle prodezze di magia bianca tipiche di Stanlio, piuttosto che dalla semplice riproduzione biologica, "Stanlino" e "Ollino" sono fotocopie in miniatura dei rispettivi padri, rassomiglianti ai Lillipuziani dei "Viaggi di Gulliver" di J. Swift. "I monelli" è l'unico film in cui Stan e Ollie hanno dei bambini, mentre Ollio crede di avere una figlia in "Noi siamo zingarelli" (*The Bohemian Girl*, 1936). La consorte di Ollio (Mae Busch), per vendicare il suo amante (Antonio Moreno), frustato a sangue da un conte tirannico, rapisce la figlioletta del nobiluomo. Quando Ollio scorge l'inconsueta bambina che gioca all'esterno del suo carrozzone gitano, è comprensibilmente curioso. "Se proprio lo vuoi sapere, la bambina è tua", replica Mrs. Hardy. Ollio le crede incondizionatamente, e Stanlio auspica: "Ti auguro di essere per lei una madre buona come tuo padre". Ignorando completamente, com'è ovvio, il processo di riproduzione, la concezione che Ollio ha della procreazione non è diversa da quella di un bambino che crede nella cicogna. Le altre donne mature in cui Stanlio e Ollio si imbattono sono assai simili alle mogli. Si tratta solitamente di prostitute, amanti di gangster, o donne qualunque cacciatrici di prede-uomini. Uniche cui è riservato un trattamento di riguardo sono le donne ragionevolmente ancora troppo giovani, oppure molto anziane. Jacqueline Wells (Julie Bishop) interpreta donne giovani sia in "Pugno di ferro" (*Any Old Port*, 1932) che in "Noi siamo zingarelli". In ambedue i film, Stanlio e Ollio riscattano il personaggio che lei interpreta da uomini più adulti e cattivi che ora vogliono costringerla a divenire loro sposa, ora la vogliono rapire. "Andiamo a lavorare" (*One Good Turn*, 1931) vede Stanlio e Ollio impegnati nel tentativo di raccogliere 100 dollari di cui una anziana signora abbisogna per pagare la pigione della propria casa. I due arrivano a mettere all'asta tutto ciò che possiedono al mondo, una Ford

"Come Clean" (1931)

Modello T, pur di racimolare la somma di denaro. Ironia della sorte, Stanlio e Ollio hanno udito la vecchina recitare durante le prove di una rappresentazione drammatica nella parte di una inquilina minacciata di sfratto dal proprietario villano (James Finlayson), credendola davvero indigente. Tali film presentano

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

un interessante contrasto rispetto alle produzioni orientate alle mogli-virago. Probabilmente Stan e Ollie mostrano rispetto verso le donne in età avanzata e verso quel tipo di donna innocente perché non ancora condizionata dalle istituzioni sociali quali lavoro e matrimonio. I due non possono funzionare

"Their First Mistake" - Un'idea geniale, anche noto come "Noi e il piccolo Slim" o "Noi e il pupo" (1932), è un cortometraggio di George Marshall

da persone sposate, né avere a che fare con donne che richiedano attenzioni, in quanto ciò andrebbe a colpire drasticamente l'esclusiva attrazione che provano l'uno per l'altro. Ne "I fanciulli del West" (*Way Out West*, 1937), Stanlio e Ollio si imbattono sia in donne "buone" che in donne "cattive". La trama del film si sviluppa attorno al tentativo dei due di consegnare ad una giovane e candida ragazza, Mary Roberts (Rosina Lawrence), l'atto di proprietà di una miniera d'oro, lasciatale dal defunto padre. Laurel e Hardy si comportano da paladini galanti, riuscendo a salvare l'orfanella, che è stata raggirata da Mickey Finn (James Finlayson) e da sua moglie, la cacciatrice di dote Lola Marcel (Sharon Lynne). Nella scena conclusiva, la coppia Stan e Ollie, in trionfo, attraversa le pianure del West, con Mary in sella al loro mulo. La riprova visiva diretta dell'avversione di Stanlio e Ollio nei confronti del sesso femminile è presente quando Lola tenta di strappar loro il titolo di proprietà della miniera. La femmina maliziosa riesce a costringere lo sfuggente Stanlio ad un letto, iniziando a solleticarlo per renderlo inerme, mentre fuori dall'alcova Mickey Finn tiene a bada Ollio sotto la minaccia di una rivoltella. La scena è lunga, ed assume le proporzioni di una sorta di stupro comico, con Stanlio che calcia istericamente sul letto e ride a crepapelle in uno stato di quasi follia. L'obiettività de "I fanciulli del West" raramente si ritrova nel mondo di Laurel e Hardy. Quando si trattano personaggi femminili, essi rivestono solitamente i tradizionali ruoli matrimoniali. Una delle prime esplorazioni dell'atteggiamento di Stanlio e Ollio verso il matrimonio è presente in un cortometraggio non a caso intitolato "Gli uomini sposati devono andare a casa?" (*Should Married Men Go Home?*, 1928), che si apre con una deliziosa scenetta di ambientazione domestica: Ollio e consorte si fanno le coccole sul divano. Mentre i due piccioncini si godono una tranquilla mattinata insieme, la scena si sposta all'esterno: viene inquadrato Stanlio che, in tenuta da golf, avanza a passo spedito e inesorabile lungo il marciapiede verso la casa di Hardy. Cercando di compiacere Mrs. Hardy, Ollio dapprima finge di disapprovare l'arrivo dell' amico e si nasconde dietro la porta d'ingresso, ma presto il suo inseparabile compagno si introduce in casa, strappando le veneziane dalle finestre e danneggiando il mobilio. Dopo che la richiesta espressa da Stanlio, di poter ascoltare un di-

"Sons of the Desert" - I figli del deserto (1933) di William A. Seiter

sco di musica classica, ha portato il grammofono ad autodistruggersi, la moglie di Ollio non può sopportare più oltre, e suggerisce a suo marito di andare a giocare a golf assieme a Stanlio. In un batter d'occhio Ollio risponde, sfilandosi la giacca da camera per rivelare di essere già bell'e vestito con la divisa da golf, che aveva preventivamente indossata sotto la vestaglia. L'idea che Stanlio ha del matrimonio è espressa forse nel modo più palese in una scena de "Il regalo di nozze" (*Me and My Pal*, 1933). E' il giorno dello sposalizio di Ollio, e Stanlio è stato scelto come testimone. Il futuro sposo è impaziente, e mentre è seduto sul sofà, riceve la visita del suo compagno, con due pacchi al seguito – una busta di riso ed una scatola incartata. Incapace di aspettare, Ollio domanda quale regalo di nozze Stanlio abbia nascosto nella scatola. Stanlio scarta prontamente il pacchetto, mostrando un "gioco di pazienza per grandi e piccini". Stupefatto, Ollio domanda: "Ma si può sapere perché hai comprato una cosa simile?". Stanlio replica: "Bhè, quando sarai sposato, non potremo più uscire tutte le sere...e così con questo ci divertiremo", apre la scatola ed inizia a comporre il puzzle su un tavolino da caffè. Ollio ed il maggiordomo gli danno manforte. Poco dopo un tassista, un fattorino in bicicletta e un poliziotto, tutti entrati nella casa per vari motivi professionali, si aggiungono alla combriccola dei "maniaci del puzzle". E mentre tutti sono assorti nel gioco di pazienza, una telefonata del futuro suocero di Ollio (James Finlayson) viene ricevuta da Stan. Questi gli riferisce che "Ollio è qui. E mi ha detto di dirle che è già uscito...10 minuti fa". Subito il padre della sposa si precipita a casa Hardy, ove scoppia una battaglia su larga scala – l'interesse di Stanlio nel ricomporre i frammenti del puzzle è cresciuto a dismisura, fino a sfociare in una autentica "guerra totale". Il film termina con la completa distruzione dell'interno dell'abitazione e con le nozze mandate a monte. In questo caso, Laurel riesce a distruggere il matrimonio di Ollio prima ancora che sia cominciato. La vicenda de "Il regalo di nozze" ricorda un similare incidente presente nel film "Nostra moglie" (*Our Wife*, 1930), in cui Stanlio impedisce ad Ollio di prendere moglie. Impegnato nel ruolo di testimone, Stanlio viene scambiato per lo sposo da un giudice di pace strabico (Ben Turpin). Dopo aver officiato la cerimonia, il giudice decide di farsi avanti per i tradizionali convenevoli del dopo-cerimonia, baciando Ollio in luogo della sposa. Anziché sposare Dulcy (Julie London) e Ollio, il giudice strabico unisce tra loro col vincolo matrimoniale Stanlio e Ollio. Completamente confuso, Stanlio scoppia subito a piangere in un impeto di auto commiserazione, mentre Ollio sfoggia una espressione di assoluto disgusto. La più spudorata dimostrazione di avversione al matrimonio si verifica ne "Il compagno B" (*Pack Up Your Troubles*, 1932), in cui i due co-

"Unaccustomed as we are" (1929) Non abituati come siamo, anche noto come "I due novellini", "Noi due novellini" o ancora "Noi novellini", è un cortometraggio di Hal Roach e Lewis R. Foster

mici, che stanno andando alla ricerca dei nonni di una piccola bimba, interrompono una cerimonia nuziale. La bimba in questione è figlia di un loro commilitone morto in guerra, e Stanlio ed Ollio sentono il dovere di trovare per lei una sistemazione dignitosa. Quando i due uomini informano il padre della sposa di aver portato con sé la figlia di Bill,...il futuro suocero va in bestia, sferra un calcio allo sposo, allontana tutti gli invitati e disdice le nozze. Dopo che la celebrazione del matrimonio è stata annullata ed è troppo tardi per tornare indietro, Mr. Hathaway, che Stanlio e Ollio credono sia Mr. Smith, si accorge del malinteso e chiede al maggiordomo di consegnargli la doppietta. Non solo, dunque, Stan e Ollie hanno problemi con i propri matrimoni, ma impediscono anche agli altri di contrarre il "benedetto vincolo". Questa scena tragica, insieme a quella citata de "Il regalo di nozze", costituisce la massima espressione dell'atteggiamento diffidente di Laurel e Hardy nei confronti del matrimonio.

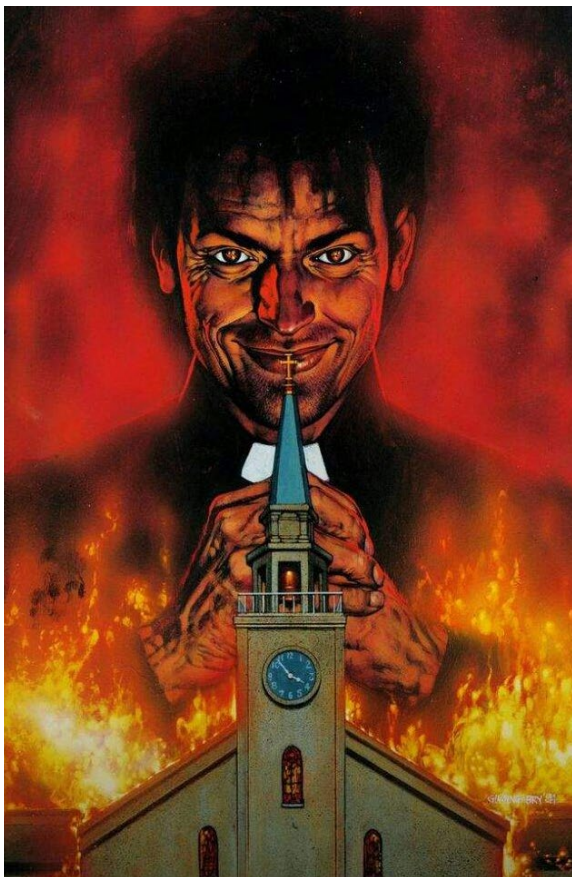
Enzo Pio Pignatiello

Preacher. Il fumetto che piace. Perchè?

Davide Deidda

E adesso? Ieri sera ho finito di leggere Preacher. Ci sono dei libri -auguro a chi non fosse ancora toccato di incontrarne almeno uno- che ti fanno dimenticare la loro lunghezza, e quasi ti costringono a divorarli famelicamente fino ad arrivare all'ultima pagina. Poi chiudi il volume, alzi lo sguardo: "E adesso?". Stavolta è stato Preacher a tenermi compagnia per due migliaia di pagine. Sono stati quei mascalzoni di Garth Ennis, ai testi, e Steve Dillon, ai disegni, a rendermi impossibile non affezionarmi a dei personaggi simili, dei personaggi che a fine lettura è come se li avessi conosciuti. Un predicatore posseduto da un'entità soprannaturale nata dal rapporto illegittimo tra un angelo e un diavolo, un vampiro irlandese con problemi di alcol e una ragazza dal grilletto facile (non è l'inizio di una barzelletta, giuro). Ah si, dimenticavo: il Texas, e un Santo degli Assassini, e un giovane emulo di Kurt Cobain sopravvissuto a un tentativo di suicidio, chiamato Facciadiculo, e una famiglia che nessuno si augurerebbe neanche negli incubi più malati, e una cospirazione mondiale che progetta l'Armageddon e l'ascesa del discendente diretto (prodotto di un millenario incesto) di Gesù Cristo, e la Monument Valley, John Wayne, il Ku Klux Klan e tante altre cosine sacre, profane, tristissime, divertentissime, volgarissime, violentissime e commoventi, dannatamente commoventi. Preacher è un fumetto che riesce nell'impresa di trovare un equilibrio perfetto tra comico e tragico, esilarante e drammatico, un'opera intelligente dal ritmo sublime, condita da humor nero e satira sociale, che nasconde sotto la sua scorza cruda e profana una storia d'amore, d'amicizia e una profonda riflessione sull'uomo. I 75 numeri che compongono la serie Vertigo (il ramo della DC Comics dedicato ai fumetti "per un pubblico maturo") pubblicata tra il 1995 e il 2000 non solo riguardano il viaggio di Jesse Custer alla ricerca di Dio (no, non in senso spirituale, ma fisico) e di se stesso, non solo lo scavo progressivo nel passato dei personaggi attorno alla vicenda, non solo le peripezie di un uomo, un uomo in guerra, che per eliminare il Caos scatenerebbe l'Apocalisse, ma riguardano un America moderna fragile e controversa, l'America del liberalismo, l'America conservatrice, l'America della grande industria e l'America della guerra in Vietnam, con un storia, una cultura, una politica discusse e discutibili, una parte di essa specialmente (Texas e dintorni) che forse non è mai uscita dal Far West, che deve fare i conti con arretratezza culturale, violenza e razzismo. E ad analizzare quest'America attraverso il filtro tragicomico della loro opera sono uno scrittore irlandese e un disegnatore inglese. Insieme a loro, in alcuni numeri "speciali" (focus on sui personaggi della storia) Steve Pugh, Richard Case, John McCrea, Carlos Ezquerra, Peter Snejbjerg. Non posso esimermi dal citare poi i nomi dei coloristi, quali Matt Hollingsworth e Pamela Rambo, e dell'autore delle copertine di tutta la serie, uno dei più grandi copertinisti (e, in questo caso, pittori) della storia del fumetto americano: Glenn Fabry. Preacher meriterebbe discorsi molto più esaustivi in termini di soggetto, sceneggiatura, caratterizzazione, costruzione narrativa etc., ma non è questo che faremo oggi. Inoltre riassumervi in queste poche righe la trama di Preacher sarebbe non solo una cosa inutile, ma dannosa, perché rovinerei a chi non ha mai letto questo cult dei Comics il piacere di farlo per la prima volta. Perciò gli accenni che vi ho scritto su tutto ciò che riguarda quest'epopea non sono più che una scusa per poterle dedicare qualche parola, e non hanno la pretesa di essere altro, se non un invito a leggerla. Anche se alcune cose potranno urtare qualcuno di voi, anche se non avete mai letto un fumetto del genere, anche se non avete mai letto un fumetto, procuratevi un edizione completa di Preacher e iniziate a leggere. Potreste risvegliarvi alla fine della corsa con un solco sul cuore e un sorriso sul volto, gli occhi umidi, le ginocchia che tremano. Ciao Jesse, Tulip, Cass, ci sarà sempre un posto per voi nella casa dei sentimenti che continuiamo a chiamare cuore. "Fino alla fine del mondo". Preacher è stato pubblicato in Italia da Magic Press, prima con delle raccolte in volumi brossurati, per poi venire concluso sulla rivista "Vertigo Presenta", e ristampato in seguito tutto in volumi. I diritti dell'opera sono poi passati alla ormai defunta Planeta DeAgostini, che ne ha fatto un'edizione economica da edicola e una in tre lussuosi (e giganteschi) volumi in similpelle da libreria. La Rw Lion ha recentemente ristampato la serie in sei volumi deluxe e sta attualmente ripubblicando Preacher in formato "bonellide", in bianco e nero. Steve Dillon è morto a New York il 22 ottobre 2016, a 54 anni, dopo aver prestato le sue matite a fumetti come Judge Dredd, Hellblazer, Preacher e The Punisher, dopo aver reso indelebile la sua firma nella storia del fumetto angloamericano e mondiale.

Davide Deidda



Copertina di Glenn Fabry di Preacher #1, pubblicato nel mese di Aprile del 1995

Tavola finale di Preacher #4, pubblicato nel mese di Luglio del 1995

Addio a Elsa Martinelli, diva controvoglia

Stefano Beccastrini

Premessa

Quando la bellezza è mistero e l'androginia è il crogiolo di ogni femminilità: questo fu Elsa quando la conobbi, stilizzata e carnale, mentre faceva evaporare champagne dalla coppa che impugnava, fissandomi, come a decifrare il labirinto cinema di cui, in quel momento, ero il portatore.... Elsa non era soltanto quella che indossava clamorosi anelli di Bulgari, Elsa era una persona intelligente il cui glamour, per fortuna, resta imprigionato nei film interpretati. Grazie alla durevole amicizia che mi lega a Luigi Faccini da mezzo secolo (lo conobbi nel 1966, quando con Adriano Aprà progettava la rivista *Cinema&Film*, di cui divenni anch'io saltuario collaboratore), sono stato uno dei pochi fortunati che il 9 luglio scorso - Elsa Martinelli, la più bella e brava antidiva del cinema italiano, era morta ottantaduenne, a Roma, il giorno precedente - hanno ricevuto, e letto con commozione, l'elogio funebre - ma, piuttosto, una postuma dichiarazione d'amore - che il grande cineasta ligure aveva scritto per l'attrice scomparsa.

La "mia" Martinelli

Scrive Faccini, in quel suo testo accorato: *Veniva da un altro mondo, Elsa. Passata per le mani di Orson Welles e Howard Hawks. Del lungo bacio nell'acqua corrente tra lei e Kirk Douglas le parlai, come bella e selvatica indiana approdata a Hollywood dalla provinciale Italia.* Il fantastico bacio tra lei e Kirk Douglas compare nel film *Il cacciatore d'indiani*, 1955, di André De Toth: fu, hollywoodiano da subito, il vero esordio cinematografico della Martinelli, appena ventenne (e tornerò a parlarne). Il film che, tuttavia, me la fece scoprire - ancora un bambino, seppur turbato dall'affacciarsi degli impulsi sessuali - fu *La risaia*, 1956, prima opera a colori di Raffaello Matarazzo (il quale non era affatto, come qualcuno insiste a dire, il Douglas Sirk italiano - Sirk, a differenza di Matarazzo, era un brechtiano anticonformista - però ebbe il merito di far piangere al cinema, per anni, mezza Italia: il che non è poca cosa, visto che gli italiani, al cinema, ci vanno quasi unicamente per ridere). Il film intendeva, molto probabilmente, richiamare alla mente degli spettatori il precedente successo di *Riso amaro*, 1949, di Giuseppe De Santis ma si trattava invece di due opere assai diverse già a partire dalle attrici (e, dunque, dei loro personaggi femminili): la formosa - "maggiorata", si usava dire all'epoca - Silvana Mangano e la magra, quasi androgina, Elsa Martinelli. A differenza della Mangano e di altre (Gina Lollobrigida, Sofia Loren, Gianna Maria Canale, Silvana Pampanini e così via), ella non approdava al cinema dai variopinti concorsi post-bellici di Miss Italia bensì, dopo una misera giovinezza in una Maremma ancora "amara", dalle sfilate dell'alta moda romana: l'aveva scoperta, facendo di quella acerba commessa di un bar di Roma un'indossatrice e una fotomodella da copertine internazionali, Roberto Capucci. Al piccolo cinema di Cavriglia, il borgo toscano ov'ero nato e all'epoca vivevo, i film non giungevano mai nè di prima nè di seconda visione e dunque anche *La risaia* vi approdò, sicuramente, con almeno un paio d'anni di ritardo rispetto all'uscita nelle sale cittadine: avevo, dunque, dieci anni quando lo vidi. All'epoca ero iscritto alla Gioventù di Azione Cattolica e la domenica pomeriggio usavo passarla in un piccolo monastero di suore: a giocare, pregare, insegnare catechismo ai più piccoli. Quel giorno, però, annunziai subito che sarei andato al cinema perché c'era un film che mi interessava vedere. Le buone sorelle (si fa per dire) vollero saperne il titolo eppoi consultarono un manualetto ecclesiastico in cui tutti i film erano classificati - se ben ricordo - in escluso, per adulti con riserva, per adulti, per tutti: il film di Matarazzo era marchiato da una drastica, impietosa esclusione. Inutili le mie proteste circa il fatto che esso non era affatto vietato ai minori e dunque la censura di stato lo aveva approvato, che io non ero così immaturo da farmi traviare da un film, che evidentemente chi aveva scritto quel bieco manuale il film lo aveva visto - altrimenti come faceva a giudicarlo? - e dunque se l'aveva visto lui avevo diritto di vederlo anch'io... Nulla da fare: le monachine chiusero a chiave tutte le porte e mi segregarono nel monastero per impedirmi di andare a vedere Elsa Martinelli! Ruppi il vetro di una finestra e fuggii, corsi al cinema e da allora smisi di frequentare i luoghi ecclesiastici (se non per, laicamente, ammirarvi affreschi e altre opere d'arte). Così cominciai a essere affascinato da quella giovane attrice alta, magra, un po' mannequin e un po' ragazzaccio. Non ho visto tutti i film di Elsa Martinelli (per esempio non ho mai visto *Il grande safari*, 1963, di Phil Karlson: prima o poi lo cercherò in DVD, se non altro per vederla amoreggiare niente meno che con Robert Mitchum) e di altri non ricordo quasi nulla (per esempio *La decima vittima*, 1965, di Elio Petri con Marcello Mastroianni, adattamento di surreale e un po' buffa ambientazione romanesca d'un racconto fantascientifico di Robert Sheckley). Ricorderò, dunque, soltanto quelli che più me l'hanno fatta amare, spingendomi all'identificazione con il protagonista maschile quando la stringeva tra le braccia e la baciava. Come ho già detto, il primo vero film in cui Elsa ebbe un ruolo da protagonista non fu *La risaia* bensì, un anno prima, *Il cacciatore di indiani*, 1955, di André De Toth, cineasta ungherese emigrato a Hollywood ove si specializzò in western (quelli di serie B, tra i quali ci sono anche molti

segue a pag. successiva

Nella sua casa di via Flaminia a Roma l'attrice Elsa Martinelli se ne è andata. Aveva 82 anni, era da tempo malata. i funerali si sono tenuti l'11 luglio a Roma, nella chiesa di Santa Maria del Popolo

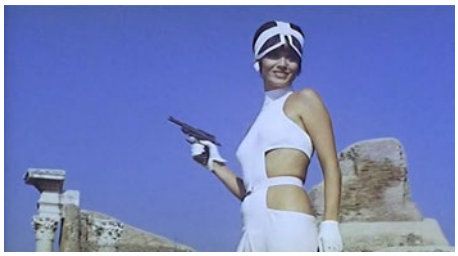
Elsa Martinelli con Kirk Douglas nel western "The Indian Fighter" - Il cacciatore di indiani (1955) di André De Toth

segue da pag. precedente

piccoli capolavori). Perché mai, quale protagonista femminile di quel western alla fin fine filo-indiano, gli americani chiamarono a Hollywood una giovanissima fotomodella straniera, quasi del tutto priva di esperienze cinematografiche? Il fatto è che produttore, oltre che interprete maschile, del film era Kirk Douglas il quale vide sulla copertina d'una rivista di moda quella ragazza dalla spigolosa eleganza italiana e la volle a tutti i costi sul set - a Bend, nell'Oregon - al proprio fianco. Elsa ebbe il ruolo di Onahti, la figlia del capo sioux Nuvola Rossa: poco più che adolescente, dalla sensualità selvatica, l'antidiva venuta dall'Italia seppe sprigionare - nella scena in cui l'ex cacciatore di indiani Kirk Douglas le si getta addosso nel fiume e la bacia ("nell'acqua corrente" dice Faccini) - una vis erotica primordiale che nessuna diva nè di Hollywood nè di Cinecittà avrebbe saputo esprimere in maniera così naturale. Il film uscì in Italia soltanto nel 1958, quando il pubblico nostrano aveva già imparato a conoscere la Martinelli sia ne *La risaia* che in *Donatella*, 1956, di Mario Monicelli: quest'ultimo era un film gradevole, una sorta di vacanze romane senza principesse nè Vespe (vari commentatori paragonarono - frettolosamente in cerca di antidive - l'atteggiamento dolce e gentile della Hepburn a quello altezzoso e rustico a un tempo della Martinelli: ella, comunque, con il film di Monicelli vinse l'Orso d'Argento al Festival di Berlino per la migliore interpretazione femminile). La successiva carriera la condusse a diventare una donna di successo, che contava tra i propri amici persone come Orson Welles (che, sul finire degli anni Cinquanta, voleva girare - prima di chiamarla, poi, a interpretare *Il processo* - un documentario su di lei ma Elsa aveva appena partorito ed era professionalmente stanca e svogliata), Frank Sinatra (con il quale pare abbia avuto una relazione sentimentale) e addirittura John Fitzgerald Kennedy ("L'ho conosciuto a Los Angeles, quand'era già presidente... Jacqueline era la moglie più tradita d'America") nonché a recitare in diversi film di cui non vale la pena, qui, di occuparsi. Ne citerò solamente quattro, culturalmente significativi e da lei magistralmente interpretati. Tre di essi risalgono al 1962, un anno straordinario per l'attrice che, all'epoca, aveva ventisette anni ed era nel pieno fulgore della sua, sempre un po' ombrosa e risentita, femminilità. Il primo dei tre è *Hatari* di Howard Hawks, un vero e proprio classico del cinema americano, metà film d'avventura e metà commedia brillante, "un western africano e moderno" (Jean-Louis Bory), "un film pervaso da una cristallina serenità" (Nuccio Lodato). Tipica storia hawksiana che narra d'una donna - la fotografa Anna Maria d'Alessandro detta Dallas: appunto, la Martinelli - la quale porta scompiglio in un gruppo di uomini guidati dal coriacemente misogino - per una vecchia delusione amorosa - Sean Mercer, un John Wayne che bisticcia/dialoga con Elsa come fanno tra loro le indimenticabili coppie delle più travolgenti commedie shakespeariane. Hawks

Elsa Martinelli e Anthony Perkins in "Le procès"- Il processo (1962) Orson Welles, tratto dal romanzo omonimo di Franz Kafk

è cineasta soltanto apparentemente nemico delle donne, in realtà ha sempre scelto attrici straordinarie per far sedurre i propri cinematografici eroi maschili e maschilisti: Louise Brooks, Katharine Hepburn, Angie Dickinson e, appunto, Elsa Martinelli! Il secondo è *Il processo* di Orson Welles, versione cinematografica molto libera del romanzo kafkiano. In esso la Martinelli impersona Hilde, una delle ragazze frequentate dal protagonista Josef K. (Anthony Perkins). Elsa non sfigura affatto, tutt'altro, nel fiancheggiare le altre, importanti, presenze femminili del film: la signori-



Elsa Martinelli in "La decima vittima" (1965) di Elio Petri

Elsa Martinelli in "Il Garofano rosso" di Luigi Faccini (1976)

na Bürstner/Jeanne Moreau (scomparsa anch'ella nel luglio di quest'anno), e Leni/Romy Schneider (l'attrice austriaca che aveva preceduto di trentacinque anni le sue colleghe nell'avviarsi verso il paradiso delle attrici). Infine, sempre in quel magico 1962, la Martinelli vestì i panni dimessi di Rosaria, ragazza-madre calabra, emigrata negli anni del boom a Milano e qui accasatasi con Andrea, un operaio che fa il pendolare dalla Bassa e che l'ha conosciuta in treno. Si tratta di *Pelle viva*, unica opera cinematografica del giornalista Giuseppe Fina: finalmente un film d'ambientazione

Elsa Martinelli in "La notte brava" (1959) di Mauro Bolognini

operaia non urlato, uno sguardo commosso e critico, non demagogico nè apologetico sul cosiddetto "miracolo economico". La giovane e povera grossetana diventata fotomodella e star internazionale ha saputo, come poche altre attrici italiane, disegnare il toccante ritratto d'una proletaria meridionale! Infine, cito un ultimo film: *Il garofano rosso*, esordio nel lungometraggio di Luigi Faccini. Era il 1976, Elsa Martinelli aveva ormai quarantun' anni ma era ancora una splendida donna, anzi forse più affascinante che mai nel suo lento avvicinarsi al fatale sfiorimento fisico. Faccini le chiese un incontro per proporle il ruolo di Zobeida, la prostituta che inizierà all'amore - quello vero, maturo, carnale, non quello tenero con le compagne di scuola - Alessio, il giovane protagonista del film (interpretato da Miguel Bosè, Alessio - in una Siracusa filmata in maniera sublime da Faccini - scoprirà contemporaneamente, diventando adulto, l'amore e l'antifascismo). Nel suo testo dedicato alla morte di Elsa Martinelli, Luigi ricorda quel lontano incontro: *E' o non è cinema vero?! Si chiedeva, palesemente, sul mio proporle la Zobeida di Garofano rosso, per nulla puttana di quindicina come quella del romanzo di Vittorini al quale mi ispiravo, ma una stilizzata e incognita figura spionistica, giocosa messaggera di un tempo a venire. Fu l'ultima volta che un attrice, una diva, mi offrì champagne durante un incontro preliminare (non ci furono provini...).. Le dissi che la pensavo come una figura liberty disegnata da Erté. E direi che ci volemmo palesemente bene, tanto da prendersi il film, denudandosi volentieri e perfino facendo flebo intensive perché il suo piccolo seno, dal capezzolo scuro, maschile, tornasse desiderabile allo sguardo. Elsa ha sempre amato il film che facemmo insieme e un grande dispiacere fu quando mi fu scippato il progetto da Fosca di Tarchetti privandomi del piacere di regalarle una protagonista assoluta.*

Conclusioni

Facendo mia l'ultima riga del testo dedicato a Elsa Martinelli da Luigi Faccini, l'unico cineasta italiano che ne abbia pienamente compreso, amato, valorizzato la bellezza e la bravura: *Ti sei presa l'eternità, Elsa, seppure con le e minuscola, l'eternità del cinema. Con mucho amor, querida.*

Stefano Beccastrini

Storia del cinema siciliano

Giufà Produttore Cinematografico

In una dissacrante commedia pubblicata nel 1916, Nino Martoglio - deluso dall'esperienza cinematografica - mette alla berlina il mondo dell'arte muta catanese, ma viene accusato di plagio dall'avvocato--scrittore Raffaele Cosentino, regista della "Katana-Film"

Franco La Magna

Una dissacrante satira del mondo del cinema muto catanese, che tra la fine del 1913 e il 1916 vede sbocciare nel capoluogo etneo ben quattro case di produzione cinematografica (la grandiosa «Etna Film» e le più modeste «Katana Film», «Jonio Film» e «Sicula Film», la cosiddetta «Hollywood sul Simeto»), appronta il vulcanico Nino Martoglio con la commedia in tre atti di «L'arte di Giufà» (1916, ripubblicata da Giannotta nel 1928), frutto della cocente delusione e del vero e proprio disprezzo dello scrittore-regista di Belpasso maturato nei confronti dell'«arte muta». L'opera mette in scena uno spericolato e improbabile ingaggio del personaggio di Giufà, bizzarro finto tonto siciliano, assoldato dalla «Sicula Film», dietro cui in realtà il drammaturgo nasconde l'«Etna Film» fondata dal magnate catanese di origini spagnole Alfredo Alonzo (Catania 1858-1920), ricchissimo «re dello zolfo» siciliano, con il quale aveva avuto contatti per ottenere la direzione artistica della grandiosa casa cinematografica etnea (i cui locali, riattati, esistono ancora a Cibali), trattative finite rapidamente in malo modo. Nella commedia al vetriolo scritta dall'intrepido «moschettiere» si ritrovano infatti, malcelati ma facilmente riconoscibili, alcuni dei protagonisti degli anni d'oro del cinema catanese, a cui ovviamente Martoglio affibbia epiteti esilaranti (il conte Smiciaciato, la signorina Sparapaoli, attrice famosa carica di ori, Caciotta, il Direttore, l'Avvocato...) insieme ad incontrovertibili riferimenti alla produzione (si accenna a un kolossal di prossima realizzazione, chiaramente *La Sfinge dello Jonio*), quindi agli spropositati compensi riservati ai «divi», agli inutili sprechi di denaro, all'immoralità dilagante nel mondo del cinema, alla mancanza di professionalità, all'incompetenza, all'improvvisazione imprenditoriale. Burla finale del velenoso sarcasmo di Martoglio sarà la trasformazione di Giufà- Pepè in produttore cinematografico, che decidendo di fare per conto suo fonda la «Moscardino Film», «coinvolgendo nella folle impresa suocera, cognato e pudibonda consorte». Martoglio non trascura di accennare anche alle difficoltà in cui si dibatte il cinema, aprendo il terzo e ultimo atto con il licenziamento da parte del direttore della «Sicula» della «diva» Sparapaoli, che viene convocata e informata delle modifiche della tipologia di film da produrre decise dal c.d.a., a causa della crisi che ha cominciato a mordere con estrema durezza. Questo il discorso di commiato del direttore alla diva: «Cara signorina, non è mancanza di fiducia nella sua arte, sempre grande, né mancanza di volontà. Il suo contratto scade, tutti i mercati ora sono chiusi, il lungometraggio drammatico ora non va più; la gente, troppo preoccupata per conto suo, non vuole affliggersi ancora di più con i drammi, vuole ridere e svagarsi con le commedie brillanti. Il consiglio d'amministrazione ha deciso di limitare la sua produzione alle commedie e alle farse di Giufà... Quando riprenderemo il lavoro in grande stile, lei sarà la prima ad essere richiamata. Per adesso...». La commedia martogliana incappa però, come altre, nell'infinita *vexata questio* dei plagi letterari, che a quel tempo provoca furibondi contenziosi tra i pochi uomini di penna siciliani, emersi dall'anonimato. Passato sotto silenzio ma non per questo incruento, il contenzioso scoppia improvvisamente tra l'impetuoso Martoglio e il versatile avvocato-regista-scrittore Raffaele Cosentino (Catania,1884 - Acireale, 1957), regista della «Katana Film» oggi sprofondato nel più nero oblio, di cui nessuno

Raffaele Cosentino, regista della 'Katana Film', in divisa militare della I guerra mondiale.

Nino Martoglio (1870 -1921) regista, sceneggiatore, scrittore e poeta italiano

Alfredo Alonzo, il maggior produttore cinematografico siciliano dell'epoca del muto

(al di fuori degli studiosi della materia) ricorda gli spiritosi testi teatrali o le regie cinematografiche dei suoi film, andati tutti scriteriatamente smarriti o distrutti. Quest'ultimo accusa l'autore de «L'arte di Giufà» d'averne ricavato il testo dalla sua commedia «Cinematografando» ambientata nel mondo del cinema e rappresentata nel 1916, che a sua volta Musco porta in scena con il titolo «Giufà in cinematografia». Fulmini e saette sfavillano per po' sul cielo etneo ma, come spesso accade per l'oggettiva difficoltà di dimostrare il plagio, la disputa cessa dopo anni di liti infuocate vergando uno scialbo zero a zero (Cfr. C. Lo Presti, *Sicilia teatro*, Editrice «I Centauri», Firenze, 1969). Della «Katana» - fondata da Alfio Scalia e Giuseppe Coniglione nel febbraio del 1915, con sede in via Lincon (oggi via Di Sangiuliano), operatore il catanese Gaetano Ventimiglia (Catania 1888 - Roma 1974, che tra il 1925-26 passa tra gli altri nientemeno con il maestro del brivido e della *suspance*, l'Hitchcock del periodo inglese, che gli affibbia l'epiteto di «barone») - Raffaele Cosentino dirige cinque film (in massima parte solo a circuitazione regionale), dei quali, come tutti i film prodotti e girati a Catania, non è rimasta traccia alcuna, ove si escludano i pochi flani pubblicitari e le foto apparse sulle riviste del tempo.

Franco La Magna

A shot in the dark

Rassegna di cinema, arte, musica e letteratura dal giallo al thriller. I^ edizione Bergamo, 21 - 24 settembre 2017

Bergamo. Tre giorni di studi e di grande cinema che si sono occupati di un genere specifico, spaziando in ambiti espressivi diversi, quantunque paralleli e spesso connessi tra loro. Il genere è quello del "giallo", termine tutto italiano per indicare quelle storie che, fra morti e commissari, crimini e indagini, hanno come soggetto il vasto campo della narrativa poliziesca sia essa d'azione o di detection più speculativa (à la Sherlock Holmes, per intenderci), nelle sue più varie modalità di racconto. La scelta del tema non è stata senza motivo. Quest'anno, infatti, il convegno si è svolto nel quadro della prima edizione di una nuova rassegna organizzata dall'Associazione Bergamo Film Meeting Onlus, A Shot in the Dark, indirizzata a promuovere il Fondo Simenon di cui BFM è proprietario grazie al lascito, nel 2003, da parte del professor Gianni Da Campo, uno dei massimi studiosi ed esperti italiani dell'opera del grande scrittore. La manifestazione ha compreso proiezioni e altre iniziative e una partnership anche con il Centre d'études "Georges Simenon" de l'Université de Liège. Nella pag. successiva due degli interventi

Quale futuro per la Federazione italiana Cineforum?

Circoli, attività culturali, servizi: quali prospettive?

La domenica mattina del 24 settembre si è svolto l'incontro conclusivo riservato ai delegati dei circoli FIC, a seguire ci sono state le votazioni per il rinnovo delle cariche triennali 2018- 2020

Auditorium piazza della Libertà prima dell'inizio del Convegno

Una poetica di disillusione e sconfitta. Jean-Claude Izzo e il cinema

Roberto Chiesi

"Non mi vedevo più in nessun ruolo, neanche in quello di poliziotto. Non vedevo più niente. Ero frastornato. L'odio, la violenza. I malavitosi, gli sbirri, i politici. E la miseria come sfondo. La disoccupazione, il razzismo. Eravamo tutti come insetti intrappolati nella ragnatela. Ci si dimenava, ma il ragno avrebbe finito per divorarci". È un brano di *Total Khéops*, il romanzo con cui Jean-Claude Izzo (1945-2000) apre la trilogia di Fabio Montale, tre libri fortunati: *Total Khéops* (Casino totale, 1995), *Chourmo* (1996) e *Solea* (1998). Il commissario che si chiama Montale in omaggio ad un poeta particolarmente amato da Izzo, è un marsigliese figlio di immigrati italiani come il suo creatore e diventa un ex poliziotto già a partire dal secondo romanzo. È un uomo stanco, segnato da un senso di sconfitta che non lo abbandona neanche quando vince, perché è disgustato e oppresso dalla coscienza di vivere in un mondo dove la polizia e la società non riescono ad impedire che vengano trucidate ogni giorno, con brutalità più o meno casuale e nella più assoluta indifferenza, vittime innocenti come quei due ragazzi. Montale è un corpo estraneo nella polizia: "Da allora avevo cominciato a scivolare, come dicevano i miei colleghi. Sempre meno poliziotto. Sempre più educatore di strada. O assistente sociale. O qualcosa del genere. Da allora, avevo perso la fiducia dei miei capi e mi ero fatto un bel po' di nemici. (...) nessun arresto spettacolare, nessun colpo mediatico. La routine, ben gestita". Il poliziotto confessa spesso la sua assoluta mancanza di fiducia non soltanto nella polizia ma in tutto il sistema sociale in cui vive. Il personaggio si inserisce in una tradizione letteraria e cinematografica, statunitense e francese, dove il poliziotto o il *private eye* protagonisti sono eroi antieroi che hanno perduto ogni fede, ogni illusione ma continuano lo stesso a lottare per la propria dignità. In particolare, la poetica della sconfitta è peculiare del noir francese, è una tinta che lo caratterizza fin dai tempi del Realismo poetico: la sconfitta e la morte sono l'unica via d'uscita di esistenze già segnate dal destino. Izzo costruisce i suoi romanzi come monologhi di Montale. Il senso di sconfitta non lo abbandona mai e origina una sorta di corrente lirica, intima e diaristica che è forse l'elemento più originale dei tre romanzi: queste continue variazioni sul tema diventano una sorta di refrain dove si sente la vena poetica di Izzo, che aveva iniziato come poeta. A conferire, inoltre, uno spessore particolare è anche la concretezza del contesto in cui si muove Montale: il mondo della polizia e della politica, il verminaio di corruzione e criminalità, il mondo di Marsiglia che, con le sue lacerazioni e i conflitti sociali fra francesi e immigrati: "già a quell'epoca gli arabi non mancavano. Né i neri. Né i vietnamiti. Né gli armeni, i greci, i portoghesi. Ma non c'era problema. Il problema era sorto con la crisi economica. La disoccupazione. Più la disoccupazione aumentava, più si notava che c'erano gli immigrati. E gli arabi sembravano aumentare insieme alla disoccupazione. I francesi, il pane fresco, se l'erano mangiato tutto negli anni Settanta. E il pane secco volevano mangiarselo da soli. Non volevano che gliene venisse rubata neppure una briciola. Gli arabi, ecco cosa facevano, rubavano la miseria dai nostri piatti". Izzo denuncia senza reticenze il Front National, il razzismo e le violenze del partito neofascista francese, i pericolosi consensi che attira presso la maggioranza silenziosa. Denuncia le sue collusioni con la criminalità organizzata, il disegno di sfruttare il caos sociale per sfruttarlo a fini elettorali. La televisione e il cinema adattarono quattro suoi romanzi per tre telefilm – *Fabio Montale* - e due film, *Les Marins perdus* (2001) di Claire Devers e *Total Khéops* (2002) di Alain Bévérini. Se è vero che il cinema derivato dalla letteratura di Izzo non risulta particolarmente felice presenta comunque alcuni motivi interessanti. I primi adattamenti dalla Trilogia di Montale, furono prodotti da TF1 con grande dispendio di mezzi per tre telefilm da prima serata che riscossero un enorme successo in Francia, ai primi del 2002, con oltre 12 milioni di spettatori. La sceneggiatura fu affidata a uno scrittore di polizieschi, già disegnatore di fumetti per "Pilote" e "Métal Hurlant", Philippe Setbon che aveva esordito con Godard per *Détéctive* e poi si era specializzato soprattutto in telefilm, la regia a José Pinheiro, che per una parte della critica era stato una promessa all'inizio degli anni '80 con *Le Mots pour le dire* ma aveva presto preferito dedicarsi al cinema commerciale e quindi, dagli anni '90, interamente alla televisione. Quando ancora il progetto era solo annunciato, già si sollevò l'indignazione di Patrick Raynal, scrittore e direttore della collana di Gallimard che aveva pubblicato i romanzi di Izzo, e di numerosi fan dello scrittore, per la scelta della produzione di assegnare il ruolo di Montale a Alain Delon, un attore che non ha mai nascosto di essere di destra, addirittura viene considerato a favore del Front National e che quindi sembrava un controsenso. In realtà la vicinanza di Delon al Front National sembra essere stata un po' esagerata perché l'attore è sempre stato essenzialmente un gollista. Ma le sue idee politiche, in effetti, non hanno molta importanza rispetto all'intensità della sua interpretazione di Montale. Nella maschera di gravità e sofferenza, di dolore e amarezza che Delon esprime nel viso, passa la disillusione e il tormento di Montale. La maschera affaticata di Delon è, del resto, quasi il principale motivo di interesse di questi tre telefilm che sono privi di stile, che abusano di plongée con vedute turistiche delle coste marsigliesi, che risentono spesso della banalità tipica delle produzioni televisive. Ma nella sceneggiatura di Setbon, più che nella regia di Pinheiro, si riscontra qualche interessante infedeltà a Izzo. Per esempio, Setbon ha modificato, in modo assai più credibile, la scena del prefinale: nel romanzo, Montale riesce a trovare una porticina segreta per arrivare alla villa di Batisti ed è davvero inverosimile che un vecchio boss mafioso avesse lasciato un accesso alla sua proprietà, incredibilmente sguarnita di guardie del corpo. Una porta da dove, nel romanzo, passano sia Montale che il criminale Wepler, che uccide Batisti, per essere poi crivellato, al momento giusto dall'arrivo, troppo tempestivo, della polizia. Nel telefilm Setbon ha un'idea migliore: Batisti chiede a Montale di spararglì, per risparmiargli l'umiliazione della decadenza fisica e Montale si vendica rinunciando alla vendetta e lasciandolo solo, nel letto, con la pistola scarica. Ancora, il criminale Morvarn diviene, nel telefilm, un poliziotto corrotto ed è singolare che in tre telefilm da prima serata per famiglie, si sottolinei in modo così crudo la corruzione della polizia, tanto che in *Solea*-telefilm, l'intermediario della mafia non è un criminale anonimo, come nel romanzo, ma un capo della polizia corrotto, le cui simpatie vanno in modo evidente all'estrema destra. Anche se il Front National, nei telefilm, non viene mai menzionato.

"Fabio Montale" (TV Mini-Series 2001) di Jean-Claude Izzo (Francia 2001)

Tavolo degli oratori di sabato 23 settembre: Nuccio Lodato, Stefano Guerini Rocco (moderatore), Roberto Chiesi, Roberto Manassero (foto di Giorgia Bruni)

Roberto Chiesi

«Persona informata sui fatti». De Cataldo e le mafie capitali

Nuccio Lodato

1. Un best seller esploso quindici anni fa (*Romanzo criminale*) e il suo pluridecennale sviluppo in filiera: il film di Placido e le due serie gemmàtene; il nuovo libro *Suburra* con Carlo Bonini, il relativo film di Stefano Sollima, la serie Netflix imminente, e non è detto finisca così). Affascinante che un alto magistrato -rivelatosi signor scrittore, indipendentemente dal numero di copie, non solo in questa circostanza- sia stato a sua volta, dal mondo del crimine e dai suoi personaggi (poi, tra le molte altre uscite, nel 2012 ha anche messo fuori da Einaudi un prequel, *Io sono il Libanese*) così ipnotizzato. Lo sono stati dopo di lui, altrettanto vistosamente, registi e attori via via coinvolti, ma soprattutto i lettori-spettatori di tutte le fasi metamorfiche della provocazione narrativa. Come se una sorta di adrenalinica dipendenza da una qualche sostanza proibita fosse venuta via via assoggettando tutti (e di polvere bianca ne gira parecchia, tra pagina, schermo e teleschermo). De Cataldo fece parte del collegio giudicante nel processo alla banda della Magliana: e probabilmente anche in quelle lunghe sedute contrasse l'irreversibile contagio, divenendo persona... informatissima sui fatti. Al di là delle precauzioni legali di prammatica sulla pura casualità di persone e accadimenti, la dialettica di riconoscibilità dei personaggi "immaginari" pervade l'intero tracciato narrativo percorribile, dalle prime pagine del romanzo alle ultime battute della propaggine per ora estrema (ci sono anche, nel maxiprequel di *Suburra la serie*, un sindaco di Roma che si dimette, la speculazione edilizia sistematica in una Ostia totalmente mafiosizzata, l'immancabile apoplessia di un prelato causa orgia).

2. Quattro i livelli: 1. i due romanzi, *Romanzo criminale* e *Suburra*, usciti da Einaudi (oggi sarebbe più corretto dire da Berlusconi...) nel 2002 e nel 2013, entrambi a sua firma. Da solo il primo, a quattro mani con Carlo Bonini l'altro; 2. i due film per le sale che ne hanno tratti rispettivamente Placido nel 2005 e Sollima jr nel 2016; 3. la serie tv derivata da De Cataldo-Placido, ancora con la "complicità" dello stesso romanziere, nel 2008-09, dodici episodi già con Sollima regista unico, cui vanno aggiunti i dieci della seconda in onda dal novembre al dicembre del 2010. Ma c'è un quarto livello che in vero è il primo, la realtà effettuale quotidiana, della cronaca e della storia, che ha inizio col prendere piede della futura "banda della Magliana" oltre quarant'anni fa, e si considera momentaneamente approdata alla sentenza del 20 luglio scorso, con cui il tribunale di Roma ha condannato a pesanti pene detentive gli imputati della cosiddetta questione "mafia capitale", senza però addebitare loro la richiesta aggravante dell'associazione di tipo mafioso. (Sarà estremamente interessante leggerne le ormai prossime motivazioni). E questo nonostante la campagna informativa incessante, condotta in particolare da "La Repubblica" con Carlo Bonini, e da "L'Espresso" con Lirio Abbate, non a caso neppur oscuramente mi-

"Gomorra" - Pietro e Genny Savastano

nacciati. D'altronde il primo campanello d'allarme era stato suonato da un articolo ormai storico dello stesso Abbate (*I quattro re di Roma*, "L'Espresso", 12 dicembre 2012) in cui si descrivevano note figure e loro modi di operare, rilevando come già fino ad allora in nessuna sentenza romana fosse stata riconosciuta, in luogo di quella a delinquere, l'associazione mafiosa. Ma è proprio la figura letteraria e insieme quanto mai reale del "Nero" a congiungere realtà in corso, romanzo di De Cataldo, film di Placido ed episodi delle due serie in cui si affaccia, per assurgere poi a protagonista (il Samurai), dei tre *Suburra*: romanzo, film e telefilm.

3. Il lavoro seriale è soprattutto di sceneggiatura. Per *Romanzo criminale* il copione, condiviso da De Cataldo e Placido, era dei collaudatissimi Rulli e Petraglia; passando alla tv, ancora il romanziere con Daniele Cesarano, Barbara Petronio e Leonardo Valenti, mantenendo altresì un *editing* conclusivo. Per *Suburra*, tornano nel film a sceneggiare Rulli e Petraglia con De Cataldo/ Bonini; nei dieci episodi della serie tv riservata agli abbonati Netflix dal prossimo 6 novembre, che è anche la prima produzione originale italiana del colosso mondiale streaming on demand, regie di Placido, Molaioli e Capotondi; a sceneggiare sono stati chiamati, con la Petronio e Cesarano, Ezio Abbate, Fabrizio Bettelli e Nicola Guaglianone. A proposito del suo film originario da De Cataldo-Bonini, Sollima aveva detto: *"Trovo che sia attuale, anche rispetto ai tempi in cui stato girato, ma in virtù del genere, che lo rende meno realistico e più allegorico. Per questo, probabilmente, sarà attuale anche tra vent'anni. È un racconto su una città e sul potere. Può dare l'impressione di un* western, *per i campi di ripresa molto lunghi, in cui c'è un personaggio e, attorno, il mondo che rappresenta. Ma i punti di riferimento sono sempre il* gangster movie *e il* noir. *Si tratta di un* noir *metropolitano".*E i due sceneggiatori, dal canto loro, rilevando l'ambientazione nel fatidico novembre 2011 con la caduta di Berlusconi: *"Scandire il racconto nell'arco di sette giorni e in un periodo ben preciso, ci serviva per dare una cornice concreta, realistica alla struttura, a partire dalla quale poter poi esplorare le dinamiche del genere. Ed è un po' lo stesso motivo per cui abbiamo aggiunto la figura del papa dimissionario. Certo, se nei film che abbiamo scritto c'è sempre una figura positiva, qui no. Nessuno salva questo paese. E perciò si è trattato di esplorare il male dall'interno. Ma c'è stata un'altra domanda che ci ha accompagnato in fase di scrittura. Cioè in che modo il cinema può raccontare questi mondi cupi rispetto alla serialità televisiva, che si è dotata negli ultimi anni di tecniche narrative ben precise".* Va notato come, dal punto di vista cronologico, i fatti dei due romanzi si congiungano: *Romanzo criminale,* pur aperto da un fulmineo prologo *Roma, oggi* (sostanzialmente senza tempo: si chiude con il grido nostalgico-disperato «*Io stavo col Libanese!*» è caratterizzato da una *Genesi 1977-78* e si conclude con un *Epilogo, Roma 1992*. *Suburra* ha inizio sempre a *Roma, luglio 1993* e si conclude con *Un epilogo. Domani è un altro giorno,* dove si cita un imprecisato 20 dicembre. Ancora Sollima: *"La versione televisiva mi sembra la più appropriata, perché la lunghezza stessa e l'ampiezza del romanzo, lo sviluppo dei personaggi all'interno del racconto non poteva che essere raccontata come da noi, con 600 minuti abbondanti di racconto. Tutti quanti i colleghi* [del commissario Scialoja, *n.d.r.] come fu poi nella realtà, sostenevano che a Roma non fosse possibile un'organizzazione criminale di quel tipo. Sono unici e irripetibili: tant'è vero che da allora non è mai più successo che un gruppo criminale riuscisse a prendere il potere in una città dove già esiste un potere che è quello costituito, quello dello* Stato»

4. Accenniamo almeno a un possibile momento analitico-comparativo. quello iniziale dei tre *Romanzo criminale*: il sequestro del barone Rosellini. De Cataldo lo sbriga

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

5. in un sei pagine: non si sofferma un attimo più dell'indispensabile sul fatto ("Prendere il barone era stato un gioco da ragazzi": la prima mezza riga del terzo capitolo!), lo ricostruisce in sintesi con l'espediente brillante del *Rapporto giudiziario del commissario Nicola Scialoja* (il quarto). Alla prima riga del quinto il povero barone (nella realtà si trattò del duca Massimiliano Grazioli Lante della Rovere) è già morto. Placido vi dedica, quasi in corrispondenza, altrettanti sei minuti del film. Nel primo episodio della serie posta in essere da Sollima. L'episodio, che è la chiave di volta dell'intera costruzione, viene sapientemente rallentato e fatto attendere, dilatandone i tempi di preparazione e i risvolti collaterali, risolvendo poi però con felicissima intuizione il rapimento in sé, col montaggio parallelo alternato rapidissimo di progettazione/esecuzione, e togliendosi il lusso finale di… ristabilire la "verità" di De Cataldo: assassini dell'ostaggio tornano ad essere i suoi custodi -"i catanesi di Casal del Marmo" (p. 25)- anzi che inconsultamente il Libanese, come invece Rulli e Petraglia con Placido avevano variato. Un primo esempio della totalizzante operazione di pantografo che informerà, com'è evidente e inevitabile, di sé l'intero tragitto, episodio per episodio, aggiungendo per forza di cose carne al fuoco del già debordante se pur controllatissimo romanzo, che il film per forza di cose era invece costretto a sintetizzare. Risulta fin dapprincipio impressionante la felicità del nuovo *casting* per i quattro giovani attori incarnanti i protagonisti (Montanari, Marchioni, Roja e Marco Bocci, in luogo dei più celebrati e "sicuri" Favino, Rossi Stuart, Santamaria e Accorsi del film; altrettanto valida la sostituzione della Mouglalis con la Virgilio nel ruolo di Patrizia, così come pure la Mastronardi rileva senza troppi danni la Trinca quale Roberta).

"Suburra" – La serie presentata a Venezia 74.

6. Ma la genesi di *Suburra la serie*, col suo titolo impressionante, composto com'è da durissimi sampietrini accatastati, è più complessa: il progetto è stato pensato da subito come serie, passando dapprima al libro, poi al film e infine alle dieci puntate nelle quali, chiudendo il cerchio, viene data vita a vicende anteriori a quelle del romanzo/film (un po' come hanno fatto Camilleri e Sironi con l'invenzione del *Giovane Montalbano*, però a posteriori…). Lo ha spiegato in conferenza stampa a Venezia la Petronio: «*Volevamo la massima libertà di racconto, descrivendo personaggi allo stato nascente, molto più giovani rispetto al film, quindi con più energia e motivazioni. Ci interessava descrivere il modo in cui diventano adulti e con cui imparano a sopravvivere in una città difficile e particolare come Roma*». Nell'imminenza del disvelamento integrale per il quale siamo ormai entrati nel conto alla rovescia, contentiamoci della descrizione veneziana di Morreale per "La Repubblica": «*Piglio energico e veloce come richiede il format, con tante storie che si incrociano e che troveranno sviluppo nelle puntate successive . Nelle prime puntate non mancano gli "spiegoni", non più fastidiosi però che in molti film nostrani. Il racconto è complesso, con le storie che si intrecciano in maniera che potrebbe sembrare artificiosa, ma che in realtà è più che giustificata dal sistema vertiginoso di Mafia Capitale. Famiglie criminali di rom in stile Casamonica, figli di poliziotti che fanno gli spacciatori e si mettono nei guai, politici integerrimi che, sfiduciati, accettano il compromesso con il crimine, preti ricattabili e ciniche donne manager legate al Vaticano: insomma la fauna del film e del romanzo, con tutte le premesse per lunghissimi sviluppi e qualche novità. Proiettato sul grande schermo risaltano di più i difetti (certe recitazioni sovraccariche, la musica onnipresente) che probabilmente appariranno attenuati nella visione domestica*». Veniamo a trovarci sotto l'effetto dell'imminenza Netflix di *Suburra*: ormai le serie tv riescono a suscitare effetti mediatici di attesa che il cinema in sala neppure coi maggiori blockbusters annunciati si sogna: il giusto titolo di questo contributo sarebbe stato "Netflix sì Netflix no"…

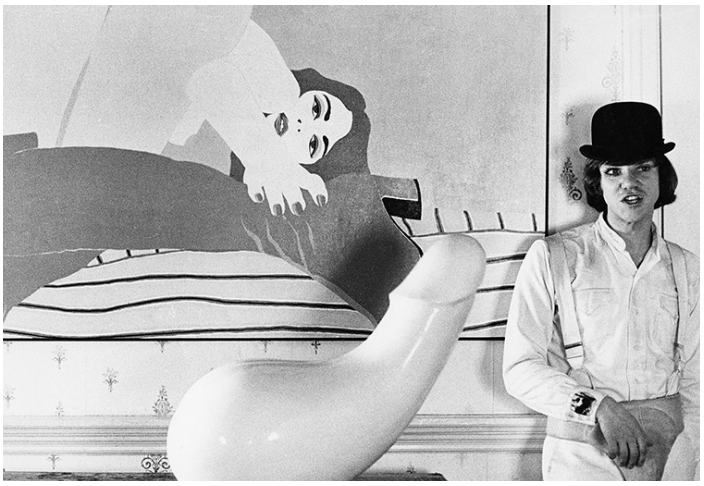
7. Un mese fa, sempre da Venezia, riferendosi ai due stessi episodi mostrativi promozionalmente (quelli di Placido: i successivi sarebbero stati, come detto, a firma Molaioli e Capotondi), Sergio Rubini («La Stampa», 4 settembre) notava: «*Possono cambiare i mezzi con cui si fa il cinema, possono cambiare le modalità con cui si vedono i film, ma è importante mantenere l'unicità dell'opera, espressione di uno sguardo personale. Le serie tv non hanno questo sguardo unico, sono realizzate da diversi registi e perdono completamente il senso profondo che possiede un film d'autore. Non sono cinema come oggi vogliono farci credere*». Bel problema anche questo: ma anche se ne sarei molto tentato, non mi lascerò fuorviare da una simile *querelle*, oltretutto sottesa a quella maggiore: la disputa interfestivaliera tra Cannes e Venezia e i due direttori -pur amici per la pelle- Frémaux e Barbera. Ammettere o no nelle rispettive rassegne i film prodotti dai networks tv, per i quali non è prevista l'uscita in sala? Frémaux ha risposto negativamente, noncurante del fatto che la legislazione francese imponga tre anni di moratoria per il passaggio tv dall'uscita in sala, pur derogando per l'edizione scorsa, e si è preso del passatista dall'autorevolezza dello stesso Morreale e di altri. Barbera è invece incondizionatamente favorevole, adducendo tra le altre motivazioni anche il carico da novanta che per il prossimo Scorsese non sia prevista la sala. (Alla reinaugurazione romana del cinema/arena America l'ospite di riguardo che la solennizzava, niente meno che Ashgar Fahradi in persona, ha sostenuto a sua volta che i film vanno visti nelle sale, e l'ha riecheggiato nell'estate, tra gli altri, Sofia Coppola). Invece questa diversa operazione, data la differente soluzione produttiva (non più Rai o tutt'al più Sky, ma Netflix) è stata efficacemente descritta, sempre a Venezia, dal coproduttore Tozzi di Cattleya: «*Lo specifico di Netflix è nel suo carattere globale, le categorie dell'aggancio nazionale non contano più. Bisogna parlare al mondo, proponendo qualcosa di forte e di autentico, che vada bene per i pubblici più differenti*». Come si possa concepire qualcosa di "autentico" adatto "ai pubblici più differenti", è un mistero che solo Tozzi potrà risolverci (almeno pari a quello per cui RaI Fiction ha avvertito la necessità di impegnarsi in questa prima serie italiana di Netflix: che raggiunge, ci viene sempre ricordato, oltre 100 milioni di abbonati in 190 paesi!). Allora però non più solo questione di autorialità singola, come lamentato dal "conservatore" Rubini, o di ammissibilità o meno ai festival di film non predisposti per il circuito tradizionale (perché ormai persino multisale e cineplex possono essere annoverate in questo ambito…) secondo quanto disputano Frémaux e Barbera. Qui siamo davanti a una sorta di neo-TTP dello spettacolo riprodotto, dove la globalizzazione contempla produzioni, se non geneticamente modificate, certo almeno… neutralizzate. Magari lavorando per eccesso, perché no? Una sorta di piccantissima cucina internazionale, sostitutiva di quello che fu il cinema, dove ogni peculiarità culturale specifica -proprio in questo folle tempo di nazionalismi risorgenti- sia calcolatamente azzerata, o resa convenzionalità tipo esportazione. Sono per caso due facce della stessa medaglia?

Nuccio Lodato

La scenografia kitsch di Arancia meccanica

Fabio Massimo Penna

Il Decór del film di Stanley Kubrick "Arancia meccanica" mostra grandi influenze da parte della Pop Art. Kubrick, del resto, confermerà la sua attenzione nei confronti della pittura nel successivo "Barry Lyndon", pellicola percorsa da numerosi omaggi agli artisti del Settecento inglese. Le splendide panoramiche del film ricordano i paesaggi di Thomas Gainsborough e William Turner e si sprecano i riferimenti alle serie de "La carriera del libertino" e de "Il matrimonio alla moda" di William Hogarth mentre "L'incubo" di Johann Heinrich Fussli è richiamato nella scena del tentato suicidio di Lady Lyndon. Tornando ad "Arancia meccanica" va rilevato come la scenografia del film sia decisamente kitsch e sembri derivare dalle idee artistiche degli anni Sessanta che vedono l'attribuzione di un valore estetico ad aspetti superficiali dell'epoca e lo svuotamento di senso di termini come bello, buono, vero in linea con la dirompente commercializzazione di vari aspetti del reale. Una notevole capacità di captare e valorizzare gli slogan dei mass media e le immagini della quotidianità mostrano i rappresentanti della Pop Art. Il termine Pop deriva dall'inglese "popular", popolare, che unito ad "art", arte, designa un movimento fondato su di un'estetica che riflette il gusto dei prodotti industriali di massa e dei messaggi pubblicitari che affollano l'immaginario collettivo degli anni Sessanta-Settanta. Kubrick inscrive la pellicola entro una dimensione visiva caratterizzata da cattivo gusto e pacchianeria al punto che Sandro Bernardi parla di "effetti di reale eccessivi e violenti che non di rado trapassano nel cattivo gusto e nel kitsch, in pieno accordo del resto con lo stile provocatorio delle arti figurative degli anni Sessanta di un Warhol o di un Lichtenstein. E giusto alcuni dipinti, presenti nel film, evocano lo spirito delle avanguardie pop" (Sandro Bernardi, *Kubrick e il cinema come arte del visibile*, Pratiche editrice, Parma, 1990). La Pop Art, dunque, si pone come specchio e critica della società della comunicazione che, tramite la stampa quotidiana, impone immagini che vengono consumate velocemente e che, con altrettanta rapidità, entrano nell'inconscio delle masse. Da questa temperie culturale nascono le famose serigrafie di Andy Warhol, il quale riproduce più volte, come in uno stanco ritornello, immagini della società dei consumi dalle bottiglie di Coca Cola ai barattoli di minestra Campbell. Tornando ad "Arancia meccanica" si deve sottolineare come il punto di riferimento più evidente sia l'opera dello scultore inglese Allen Jones. Le statue femminili che adornano il Korova Milk Bar hanno molti punti di contatto con l'opera "Table, chair and hatstand" (1969), un gruppo di tre sculture di donne in fibra di vetro che assumono la funzione, come si evince dal titolo, di tavolo, sedia e attaccapanni. Le statue del film in particolare richiamano la scultura "table" con la differenza che le opere del Korova Milk Bar anziché replicare la posizione supina del lavoro di Jones sono realizzate con la schiena a terra in una posizione che la terminologia ginnica definirebbe "ponte". Con le opere dell'artista di Southampton quelle di "Arancia meccanica" condividono l'esplicito richiamo erotico riferito a una certa disponibilità femminile. Per il suo carattere apertamente provocatorio l'opera subì, al suo apparire, un'accoglienza caratterizzata dalle dure prese di posizione delle associazioni femministe mentre nella pellicola il riferimento all'erotismo a buon mercato sembra smorzato dal suo venir ricompreso all'interno della deviata e folle filosofia di vita del protagonista Alex per il quale sesso, violenza, droga e alcol rientrano nell'idea per la quale tutto è concesso ai fini dell'affermazione del suo spropositato Ego. Kubrik nel suo lavoro rende, inoltre, omaggio a un altro grande della Pop Art quale Roy Lichtenstein, in particolare nella scena in cui una doppia bocca spalancata sostituisce il volto della signora dei gatti nel momento in cui viene uccisa da Alex. Qui il disegno ricorda da vicino l'opera del pittore newyorkese, il quale ricreava, ingrandendole, le immagini dei fumetti più commerciali e popolari. La critica di Lichtenstein coinvolge l'arte stessa divenuta un prodotto di cassetta destinato al consumo delle masse. La Pop Art è presente anche nei quadri appesi nella clinica della signora dei gatti, in particolare il rimando è ai nudi di Tom Wesselman mentre quelli appesi nella casa dei genitori di Alex rinviano allo sfrontato erotismo dei dipinti di Mel Ramos, il quale nei suoi lavori dà vita a un'iconografia kitsch in cui accosta le immagini di pin up nude a quelle pubblicitarie di prodotti di marca. La scenografia di "Arancia meccanica" mostra come un regista di valore come Kubrick riesca, nelle sue pellicole, a rispecchiare lo spirito del proprio tempo e a captare ed esibire i fermenti artistici, culturali e sociali che caratterizzano la contemporaneità.



Fabio Massimo Penna

Opera lirica

Elvira de Hidalgo, l'insegnante di musica che scoprì Maria Callas

Anch'ella ex soprano, fu determinante non solo nella carriera artistica della "Divina" ma anche nella vita privata sottraendola, negli anni tristi della guerra, a quel destino mercenario cui non poterono sfuggire altre giovani ragazze greche

Orazio Leotta

Il 2017 è l'anno in cui si ricordano i quarant'anni dalla scomparsa della più grande cantante lirica del secolo scorso avvenuta il 16 settembre 1977 a Parigi. E' stato e sarà pertanto un anno ricco di celebrazioni, recital, omaggi e quanto altro per commemorare la figura della Divina, di colei che, grazie alla sua incredibile estensione vocale e a anni ed anni di esercitazione, riusciva in pratica a disimpegnarsi ottimamente in tutti gli spartiti scritti per un soprano sia che fosse drammatico, lirico, di coloratura, leggero e finanche mezzosoprano, tanto che per lei fu coniato il termine di "soprano drammatico di agilità". Tanto per fare un esempio, nel gennaio del 1949, la Callas, a Venezia, compì una di quelle imprese "leggendarie": interpretò la parte di Brunilde nella Walkiria di Wagner e, tre giorni dopo, quella di Elvira nei Puritani di Bellini. Due ruoli completamente diversi, tecnicamente opposti, che nessun soprano può permettersi di affrontare, a breve distanza di tempo l'uno dall'altro, senza rischiare di rovinarsi la voce. Maria li sostenne con disinvoltura e al massimo livello, proprio grazie a quella misteriosa tecnica che possedeva e che, forse, aveva estorto, facendo molta attenzione fin da piccola al canto dei suoi canarini sfregando le dita sul collo dei pennuti per carpirne i movimenti mentre gorgheggiavano. Appoggiando l'indice sulla gola dei suoi uccellini cercava di sentirne il movimento, le pulsazioni delle vene nel tentativo di rubare i segreti di quelle bestioline. In pochi conoscono però la difficilissima infanzia e adolescenza affrontate da Maria. Figlia di George e Evangelia Kalogeropoulos, nacque a New York nel dicembre del 1923 ove i suoi genitori e la sorella maggiore Jakinthe, detta Jackie, si erano da qualche mese trasferiti. Duplice era stato il motivo del trasferimento: la ricerca di una maggiore fortuna oltre oceano (in quegli anni diversi greci lasciarono la patria per tentare l'avventura in America) ma soprattutto quella di tagliare i ponti col passato, di abbandonare quei luoghi che tristemente ricordavano loro la morte prematura del loro secondogenito Vasily a seguito di una epidemia di tifo. La perdita del figlio maschio aveva isolato il marito dal resto della famiglia, tutto concentrato sul lavoro, commesso di una farmacia con l'intento di aprirne una tutta sua. Fu proprio negli States che gli fu suggerito di rendere il suo cognome più snello per essere più facilmente compreso e meglio ricordato sul lavoro. La madre contava molto su questa nuova gravidanza: la nascita di un maschio, secondo lei, avrebbe riportato l'unità familiare dissoltasi dopo la scomparsa di Vasily. Era così fermamente convinta che si sarebbe trattato di un maschietto che arredò la cameretta d'azzurro così come d'azzurro erano i vestitini che andava preparando. Ma quando al Flower Hospital di New York le fu comunicato che trattavasi di una bambina il primo commento fu: "Portatela via, non voglio vederla". Questo fu per così dire l'esordio di Maria Callas nella vita. Il primo saluto che ricevette dalla madre all'ingresso in questo mondo. La nascita di una bambina e non di un maschietto sancì la definitiva rottura tra marito e moglie che d'allora vissero come separati in casa. I due non si accordarono neanche sul nome da dare alla bambina, l'una propendeva per Sofia, l'altro per Cecilia, tanto che gli infermieri dovettero annotare entrambi i nomi e solo nel giorno del battesimo fu aggiunto anche il nome di Maria. Padrino, nell'occasione, fu il medico di origini greche Leonidas Lantzounis, colui che aveva reso possibile il trasferimento dalla Grecia agli Usa della famiglia Kalogeropoulos e che, una volta arrivato, aveva consentito a George di trovare il suo primo impiego in terra americana. Evangelia Callas aveva occhi solo per Jackie, la figlia maggiore, alta, snella, una bella ragazza che faceva intendere una discreta predisposizione per la musica e il canto. Maria cresceva all'ombra della sorella: da piccola era goffa, grassottella, coi brufoli e miope, sentendosi perennemente accantonata tuttavia ascoltava, osservava e cominciò a sviluppare una ferrea memoria. Tutto quanto veniva insegnato alla sorella, lei lo imparava grazie a una tenacia e una voglia di farsi notare, come per dire: "esisto anch'io!!". Un'infanzia all'insegna della carenza affettiva, vissuta all'interno di una famiglia ormai dissoltasi, trascurata dalla madre che non faceva mistero di avere occhi solo per la figlia maggiore. Nel 1937 Evangelia prese il coraggio a due mani, lasciò gli States e il marito e se ne tornò in Grecia con le due figliole. Maria aveva tredici anni e durante la navigazione sulla nave italiana Saturnia da New York ad Atene si esibiva al pianoforte ed anche in alcune arie d'opera che riscuotevano il consenso degli astanti che ne richiedevano il bis. Maria rimase in Grecia dal marzo 1937 al giugno 1945, cioè dai 13 ai 21 anni: un periodo fondamentale per la crescita di un artista lirico e iniziò a studiare canto. Prima al vecchio Conservatorio Nazionale e poi al Conservatorio Odeon Athenon. Della prima di queste due scuole ella non fu mai particolarmente contenta; pur debuttando nel ruolo di Santuzza in Cavalleria Rusticana e pur vincendo un primo premio come migliore allieva era insoddisfatta dei suoi professori. Da adulta, riferendosi a quel periodo, disse che aveva imparato più dal suo canarino David che dai professori del Conservatorio Nazionale. Ma nel 1939 le cose per Maria cominciarono a prendere una piega diversa. Arrivò in Grecia Elvira de Hidalgo, un celebre soprano leggero. Aveva 47 anni, essendo nata ad Aragon in Spagna nel 1892. Aveva abbandonato le scene da quasi dieci anni ma la sua fama era ancora vastissima e Maria divenne sua allieva. Elvira de Hidalgo aveva avuto una carriera folgorante. Nel 1908, a 16 anni, aveva fatto il suo debutto nell'opera interpretando, al Teatro San Carlo di Napoli, accanto al grande Titta Ruffo, la parte di Rosina nel Barbiere di Siviglia di Rossini e ottenendo un successo strepitoso che fece epoca. Prima di arrivare ai 20 anni, aveva il pubblico di tutto il mondo ai suoi piedi. Al Metropolitan di New York aveva esordito accanto al mitico Caruso. Nel 1916 era stata scelta da Toscanini per fare Rosina nel *Barbiere* alla Scala di Milano, in occasione del centenario dell'opera rossiniana. Dal 1920 al 1930, l'Europa e l'America avevano tributato memorabili trionfi a questa cantante che volle ritirarsi a vita privata quando era ancora nel fulgore della sua vita artistica, e cioè nel 1930. La Hidalgo aveva sposato, in seconde nozze, un francese e nel 1939 era andata in Grecia in viaggio turistico. Ma, mentre si trovava in terra ellenica, era scoppiata la guerra. Avendo un passaporto francese, non poté più muoversi, dovette restare in Grecia. I numerosi amici, che aveva in quel paese, ne furono felici e si diedero da fare per sfruttare il bagaglio artistico che quella donna possedeva. Le offrirono un posto, quale insegnante di canto e di scena, al Conservatorio Odeon Athenon. Il contratto

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

era previsto per un anno, ma poi la Hidalgo si fermò per cinque anni, cioè fino alla fine della guerra. L'incontro tra Maria Callas e Elvira de Hidalgo fu fondamentale per la giovane cantante greca. Ella fu la vera maestra di Maria, la donna che riuscì a inquadrare definitivamente la sua voce, a sviluppare, nella direzione giusta, la sua personalità artistica e a far maturare le doti di volontà e di impegno che avrebbero poi permesso alla Callas di affrontare e superare tutte le difficoltà che una carriera artistica ad altissimo livello comporta sempre. Maria non era per niente entusiasta dello studio al Conservatorio Nazionale. Aveva litigato con i professori di quell'Accademia e probabilmente era in affannosa ricerca di altri insegnanti, più congeniali alle sue esigenze e al suo carattere. Quando seppe dei corsi che avrebbe tenuto la Hidalgo, si precipitò a parlarle. La prima impressione che Maria fece ad Elvira non fu delle migliori: la ragazza, chiedendo di essere ascoltata, si presentò vestita in modo quasi trasandato; era grassa sia pur alta, la pelle del viso piena di vistosi foruncoli. Gli occhi grandi e profondi erano la parte più espressiva ma restavano nascosti dietro le spesse lenti degli occhiali. Ma appena aprì bocca, la Hidalgo rimase di sasso: Maria cantava con una potenza eccezionale, la voce era grezza ma con un timbro personalissimo straordinario. Elvira si entusiasmò immediatamente, quella voce aveva risvegliato qualcosa di strano in lei e decise di aiutare quella ragazza della quale ne aveva percepito il talento. Al Conservatorio Odeon Athenon, viste le non lusinghiere referenze provenienti dall'altro Conservatorio (venne etichettata come "superba") non vollero iscrivere Maria e allora Elvira lo fece a sue spese. Il lavoro di Elvira de Hidalgo con la giovane Maria Callas fu costante e premuroso. Studiava con la sua insegnante un'ora al giorno ma Maria già dalla mattina alle dieci si presentava al Conservatorio ed assisteva a tutte le audizioni precedenti e successive alla sua. Talvolta fuori dall'orario di lavoro le due trovavano il modo di fare degli straordinari. In pratica la Callas trascorreva intere giornate a contatto con la sua insegnante assistendo alle lezioni di tutte le allieve imparando tutto da tutte. Abitando anche vicino, Maria accompagnava alla fine della giornata la sua insegnante fino a casa chiedendo continuamente consigli e spiegazioni. Il suo era un vero e proprio accanimento. Sapendo che per un cantante lirico l'italiano è fondamentale, Elvira cominciò a darle lezioni di questa lingua: in tre mesi già parlava l'italiano correttamente. Maria, fra l'altro era miopissima: senza occhiali non vedeva lontano un metro. Questa menomazione fisica le servì molto a sviluppare la memoria. Imparava tutto a memoria. Nella sua carriera ha interpretato una moltitudine di opere in teatro senza mai vedere il direttore. Per non sbagliare gli attacchi, imparava tutta l'opera a memoria, le parti del tenore, del baritono, del mezzosoprano, del basso, del coro, dell'orchestra, tutto, al punto che, vedere gli attacchi del direttore, diventava superfluo per lei. Al termine del primo anno ci furono gli esami. Maria diede un saggio meraviglioso e tutti gli insegnanti, anche quelli che si erano dimostrati contrari a prenderla in Conservatorio si congratularono con la Hidalgo. Durante i primi anni del sodalizio tra la giovane Maria Callas e

la celeberrima maestra Elvira de Hidalgo, accaddero tuttavia dei fatti misteriosi, e in un certo senso gravissimi, che minacciarono fortemente la futura carriera di Maria. La guerra imperversava in mezza Europa e alla fine del 1940 coinvolse anche la Grecia. Nell'aprile del '41 le truppe tedesche e italiane occuparono Atene e per i suoi abitanti iniziò un periodo drammatico. Venne instaurato il coprifuoco. Cinema, teatri, sale da concerto furono chiusi. I generi di prima necessità diventarono introvabili. La gente fu ridotta alla fame e si innescò il meccanismo del mercato nero. Per sopravvivere, per trovare qualcosa da mangiare, bisognava andare in cerca nelle campagne e sulle montagne, dove i contadini vendevano i loro prodotti agricoli a prezzi altissimi. Rischiando di essere fermati dalle forze occupanti, gli abitanti di Atene dovevano sottoporsi a viaggi notturni, passando per strade solitarie. Anche Maria, a volte da sola, altre volte con la madre o con la sorella, era costretta a recarsi in montagna alla ricerca di cibo. Nonostante la guerra, i soldati volevano divertirsi. Erano continuamente alla ricerca di ragazze. Quelle che si mostravano gentili con loro, ottenevano, in cambio, pasta, riso, pane, cioccolata, caffè, burro, di tutto. La tentazione era grande. Apparentemente tutto si svolgeva come un gradevole gioco, un cameratismo idilliaco e innocente. In realtà si trattava di autentica prostituzione. Le ragazze si prostituivano ai soldati per avere in cambio generi alimentari. In quel gioco stava per cadere anche Maria Callas? Non è possibile saperlo con certezza ma ci sono tutti i presupposti per ritenere che le cose stessero veramente in quel modo. E' certo infatti che, durante il primo anno di guerra, Maria si trovò in una situazione che preoccupò tremendamente la sua insegnante Elvira de Hidalgo. Maria aveva fatto amicizia con alcuni soldati e li frequentava con assiduità. Si era innamorata di uno di loro, un livornese. Evangelia lo sapeva, e incoraggiava la figlia a stare con quei militari per avere in cambio del cibo. Ma i rapporti di una ragazza con i militari invasori si sa come vanno a finire. Maria stessa, a un certo momento, si accorse del pericolo. Capì perfettamente che stava entrando in una situazione da cui sarebbe stato difficile uscire. Probabilmente cercò di confidarsi con sua madre, che non ne volle sapere, anzi, insisteva perché la figlia continuasse a frequentare quelle compagnie. Fortunatamente accanto a lei c'era la Hidalgo. Maria raccontò tutto alla sua maestra e questa intervenne in tempo. In quel periodo infatti, nonostante la guerra, ad Atene venne fondata l'Opera di Stato. Elvira, che faceva parte del Consiglio Direttivo, riuscì a far assumere Maria in forma stabile, come corista, così da avere uno stipendio fisso. In questo modo non avrebbe avuto più molto tempo libero per andare in giro a intrattenere i soldati e fra l'altro avrebbe disposto di uno stipendio che sarebbe servito per le necessità della famiglia. La tranquillità interiore ritrovata e l'affetto che riceveva dalla sua insegnante uniti al suo talento e

alla sua abnegazione le fecero da lì a breve spiccare il volo. Esordì ben presto nel ruolo della protagonista in Suor Angelica, poi anche nella parte di Beatrice nel Boccaccio di Suppé (operetta) e nel 1942 addirittura in Tosca al Teatro Klathmonos di Atene, il suo primo vero debutto in un teatro. E poi negli anni a seguire fece Santuzza in Cavalleria Rusticana e Leonora nel Fidelio di Beethoven. La guerra intanto finiva ed Elvira de Hidalgo resasi conto che Maria in Grecia non aveva più nulla da imparare la incitò a varcare i confini per avere così la possibilità di cimentarsi nei più grandi teatri lirici italiani. Le consigliò di trasferirsi in Italia. Ma Maria non aveva soldi e non aveva conoscenze per cui non avrebbe saputo su chi appoggiarsi in Italia. Tuttavia, se voleva continuare a cantare, doveva andarsene. Decise allora di tornare in America, dove poteva contare su suo padre e sul suo padrino, il dottor Lantzounis. Il resto è storia nota, una storia "Divina".

Orazio Leotta

74. Mostra del cinema di Venezia

Venezia 2017 divisa fra tradizione, innovazioni e scelte d'autore

Carrellata di film in concorso

Nino Genovese

In un Lido di Venezia "blindato" per ragioni di sicurezza, fra transenne, poliziotti e controlli col "metal detector", tormentato da condizioni climatiche molto instabili, con repentine ed improvvise variazioni meteorologiche, tra caldo e freddo, tra sole e pioggia e – nel contempo – con sale di proiezione "gelate" a causa di condizionatori non adeguatamente "tarati", in mezzo a un coacervo di gente di tutte le razze e religioni, provenienti davvero da tutto il mondo, ad "addetti ai lavori" e cinefili incalliti, a giovani appostati dalla mattina alla sera davanti al *red-carpet* del Palazzo del Cinema (sobriamente ed elegantemente rinnovato nel suo *look*), orbene, in questa Venezia quasi autunnale, dall'atmosfera un po' uggiosa e malinconica, si è svolto, anche quest'anno (il 74.mo), uno dei principali riti della nostra moderna civiltà mass-mediologica: la Mostra del Cinema, primo e più antico festival al mondo, divisa - anche in quest'ultima edizione - fra *mainstream*, innovazioni, "sperimentalismo" e scelte d'autore, oltremodo ricca (oltre che di Convegni, incontri, conferenze-stampa e di... feste per *vip* molto "esclusive") di un numero elevatissimo e variegato di film (quasi tutti in "anteprima mondiale"), tra lungometraggi di finzione, documentari, cortometraggi, ecc., divisi in numerose sezioni. Quella del Concorso ("Venezia 74"), come sempre, è stata la più importante e più seguita, ché la "competizione ufficiale" a Venezia (a differenza di altri festival) ha avuto sempre un ruolo preminente e di fondamentale rilievo. Sono state 10 le nazioni rappresentate, con un totale di 21 film: Stati Uniti: *Downsizing*, *Mother!*; *Suburbicon*; *The Shape of water*; *First reformed*, *Ex-libris*; Italia: *Ammore e malavita*, *Hannah*, *Una famiglia*, *The Leisure Seeker*; Francia: *Jusq'a la garde*, *La Villa*, *Mektoub,my love: canto uno* (in co-produzione con Tunisia e Italia); Gran Bretagna: *Lean on Pete*, *Three Billboards Ouside Ebbing, Missouri*; Australia: *Sweet Country*; Germania: *Human Flow*; Giappone: *Sandome no satsujin / The Third Murder*; Cina (in co-produzione con la Francia): *Jia Nian Hua /Angels Wear White*; Libano (in co-produzione con la Francia): *Le Insulte*; Israele (in co-produzione con Germania, Francia, Svizzera): *Foxtrot*. E vediamoli, dunque, questi film in Concorso per i premi "ufficiali". Cominciamo con i 4 film italiani: *Ammore e malavita*, delizioso e divertentissimo film neo-melodico, interpretato da Carlo Buccirosso, Claudia Gerini, Serena Rossi, Giampaolo Morelli e realizzato dai Manetti Bros., con cui, dopo *Song' e Napule*, i due fratelli romani Marco e Antonio Manetti realizzano un vero e proprio *musical*, ambientato nella Napoli della camorra, quasi una moderna "sceneggiata" (che mi ha ricordato, ad esempio, *Tano da morire* di Roberta Torre, girato a Palermo e, a suo tempo, proiettato proprio a Venezia); *The Leisure Seeker / Ella & John* è il nome del romanzo di Michael Zadorian da cui è tratto il nuovo film "americano", *on the road*, di Paolo Virzì ed è anche il nome del vecchio "camper" con cui una coppia anziana (magnificamente interpretata da Donald Sutherland e Helen Mirren) compie il suo ultimo viaggio, raccontato con garbo, "humour" e struggente malinconia; *Una famiglia* di Sebastiano Riso (che ritorna a Venezia dopo il successo di *Più buio che a mezzanotte*) è, invece, un film molto "crudo", ma di grande attualità, sul problema delle difficoltà esistenti in Italia per l'adozione dei bambini; la squallida vicenda è incentrata su una coppia, in cui la donna (Micaela Ramazzotti), costretta dal marito (Patrick Bruel) a portare avanti gravidanze indesiderate per vendere i neonati, alla fine si ribella; *Hannah* di Andrea Pallaoro è l'efficace e dolente ritratto di una donna (Charlotte

segue a pag. successiva

il regista Guillermo Del Toro ritira il Leone d'Oro per il suo "The shape of water", un fantasy romantico

"The Shape of Water" (2017) di Guillermo del Toro

segue da pag. precedente

Rampling, Coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile), in perenne conflitto con il mondo esterno e in preda a un grave tormento interiore, a un crollo emotivo e psicologico. Ed eccoci all'immaginifico e visionario *The Shape of Water* ("La forma dell'acqua") di Guillermo del Toro (suo decimo lungometraggio, dopo gli stupendi *Hellboy* , *La spina del diavolo*, *Il Labirinto del Fauno*), produzione hollywoodiana 20th Century Fox, che ha vinto meritamente la 74esima edizione della Mostra del Cinema di Venezia, convincendo – come si dice in questi casi – "critica e pubblico": si tratta, sostanzialmente, di una fiaba "dark", ennesima versione de *La bella e la bestia*, con espliciti riferimenti all'horror *Il Mostro della Laguna Nera* di Jack Arnold, condotta in maniera stupenda, con un notevole afflato poetico, in cui, attraverso il rapporto che si viene a creare tra un'inserviente muta (Sally Hawkins) e una creatura anfibia, catturata e messa sotto osservazione in un Laboratorio, Guillermo Del Toro racconta non solo un amore "particolare", ma fa riflettere sul tema della diversità; *Three Billboards outside Ebbing, Missouri* ("Tre manifesti ad Ebbing, Missouri") è la storia di una donna (una grandiosa Frances Mc-

"Tre manifesti a Ebbing, Missouri" -Three Billboards Outside Ebbing, Missouri (2017) di Martin McDonagh

Dormand) che, con caparbietà e ostinazione, in cerca di giustizia per l'omicidio della figlia, attraverso l'affissione di tre grandi manifesti "particolari", entra in conflitto con la polizia locale, di cui denuncia l'incapacità e l'inefficienza; *Jusqu'a la Garde* del francese Xavier Legrande ("Leone d'Argento alla regia" e "Premio Venezia Opera Prima Luigi de Laurentiis") affronta un altro argomento di drammatica attualità, raccontando con vivacità e tensione (specie nella parte finale) le drammatiche conseguenze dell'affidamento congiunto di un minore; *Foxtrot* è un film in cui l'israeliano Samoel Maoz ("Gran Premio della Giuria - Leone d'Argento") crea un singolare raffronto tra un padre sconvolto dalla notizia della morte del figlio e le sue surreali vicende vissute in guerra; il "western" australiano *Sweet Country* di Warwick Thornton ("Premio Speciale della Giuria") è incentrato su una storia vera accaduta in Australia negli anni Venti, con protagonista un aborigeno accusato ingiustamente dell'omicidio di un colono bianco; *Lean on Pete / Charley Thompson* di Andrew Haigh, è un film *on-the-road*, che racconta la storia di un ragazzo e del suo amore per un cavallo, con protagonista Charlie Plummer (vincitore del "Premio Mastroianni" come miglior attore emergente) e un ottimo Steve Buscemi. E ricordiamo ancora: *Downsizing* ("Riduzione") di Alexander Peyne, film originale, particolarissimo, su un mondo di esseri umani che si fanno rimpicciolire fino alla statura di pochi centimetri per evitare i problemi della sovrappopolazione e dell'inquinamento; *Suburbicon* di George Clooney (solo regista), "thriller" molto avvincente, scritto dai fratelli Cohen (e si vede!), con Matt Damon e Julianne Moore; l'atteso, ma deludente *Mother! / Madre!* di Darren Aronofsky, con Jennifer Lawrence, Michelle Pfeiffer, Javier Bardem, una sorta di "incubo" in crescendo, con atmosfere ai limiti dell'*horror*, che descrivono lo spiazzante arrivo di ospiti inattesi ed inquietanti all'interno del tranquillo *tran-tran* di una coppia; *Mektoub My Love: Canto Uno* di Abdellatif Kechiche, vicenda corale (della durata di tre ore), ruota attorno a un ragazzo e alla "dolce vita" dei tunisini che vivono in Francia, con scene (volutamente) riprese (quasi) interamente, in tempo reale, per dare l'idea del tempo che passa pigramente tra feste, balli e rapporti di varia natura; *L'Insulte* di Ziad Doueri, che - attraverso una banale lite tra un cristiano e un palestinese (Kamel El Bash, Coppa Volpi per la migliore interpretazione maschile) - ripropone il problema dei rapporti fra cristiani e palestinesi in Libano; *First Reformed* di Paul Schrader , su un cappellano sconvolto per la morte del figlio e una "fedele" per quella del marito, rappresenta una sorta di "pretesto" per raccontare il dramma e i segreti di una comunità locale; *Sandome No Satsujin / The Third Murder* del giapponese Kore-eda Hirokazu, film "giudiziario", dal sapore "pirandelliano", in cui non si comprende quali sia la verità, che cambia secondo le diverse prospettive; il francese *La Villa* di Robert Guédiguian, storia di tre fratelli che si ritrovano al capezzale dell'anziano padre, in una lussuosa villa sulla costa, vicino Marsiglia, tra emozioni e ricordi; il cinese *Ja Nian Hua / Angels Wehr White* di Vivian Qu, storia di due ragazzine corrotte da un anziano senza scrupoli. Com'è ormai tradizione di Venezia, nel Concorso sono stati inseriti anche due bei documentari: *Human Flow* , film di produzione tedesca, girato dal cinese dissidente Ai Weiwei, che - attraverso dodici mesi di riprese tra Grecia, Bangladesh, Kenya, Gaza, Messico - descrive le condizioni dei migranti e dei profughi di tutto il mondo; *Ex Libris - The New York Public Library* di Frederick Wiseman (già "Leone d'oro alla carriera"), oltre tre ore (per niente "noiose") di "incursione" all'interno della stupefacente e grandiosa biblioteca newyorkese.

Nino Genovese

"The Third Murder" - Sandome no Satsujin (2017) di Kore-eda da Hirokazu. Giappone

74. Mostra del cinema di Venezia

My Generation di David Batty

Elisabetta Randaccio

Il documentario di David Batty è stato presentato alla scorsa Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia e ha ottenuto ottimi consensi critici e di pubblico. Si tratta di un film, intanto, originale nella struttura ed estremamente interessante anche per la scelta di preziose immagini, spesso inedite. Diviso in tre atti come fosse una piece teatrale classica - il rimando al palcoscenico non è casuale, ma legato al protagonista -, ripercorre poco più di dieci anni della storia e del costume inglese raccontandoci come la Gran Bretagna, dalle ristrettezze della seconda guerra mondiale e dalla vecchia società rigida e bacchettona, sia sfociata nel periodo d'oro economicamente, ma soprattutto artisticamente di quella che verrà chiamata "Swinging London". Infatti, e il documentario ce lo spiega bene, sono gli anni in cui Londra (tra la fine dei cinquanta e la conclusione dei sessanta) diventa simbolo dell'intera isola britannica, nonché luogo mitico di riferimento per giovani di tutto il mondo. L'elemento, però, che modella peculiarmente *My generation* è il servirsi di un attore straordinario come Michael Caine, ottantenne in ottima forma, non esclusivamente come "narratore", "presentatore" (come si legge nel sottotitolo del lungometraggio) dei filmati, dalla voce meravigliosa (si spera non venga doppiato nella versione italiana), ma parte attiva del documentario, il quale si sovrappone alla narrazione della sua giovinezza e dei suoi primi successi cinematografici. Non solo, Caine è la voce fuori campo intervistatrice di amici che condivisero con lui un'epoca, per certi versi, irripetibile e con i quali divennero delle icone del mondo del costume e dello spettacolo come Marianne Faithfull, Paul McCartney, Mary Quant, Twiggy. Il documentario inizialmente mostra l'Inghilterra del secondo dopoguerra con i bambini che giocano nelle strade sberciate dai bombardamenti. È un momento difficile per la Gran Bretagna, uscita vincitrice dal conflitto, ma prostrata economicamente, mentre le colonie, prima fra tutte l'India, si stanno rendendo con forza indipendenti. L'impero inglese si sta sbriciolando e nel 1956, con la crisi di Suez, la spallata al residuo carisma della potenza europea sembra definitivo: a sostituirla definitivamente, nella politica e nell'economia, saranno gli USA. Mentre all'estero la situazione è critica, la società inglese cerca di mantenere la rigida divisione in classi, ma è fuori tempo massimo. Michael Caine, figlio di una domestica e di un portuale, ricorda come i genitori parlassero del bel tempo passato, ma nè lui nè i suoi coetanei riuscivano a capire cosa ci fosse di tanto positivo in quei giorni di ristrettezze e di paure. Afferma anche come a scuola gli insegnassero a rispettare i "superiori", ma lui si chiedeva chi fossero questi mitici superiori. In realtà, in Inghilterra sta trovando un suo spazio importante la classe operaia con figli scolarizzati, privi di pregiudizi e desiderosi di affermarsi, di avere le stesse possibilità dell'alta borghesia e dell'aristocrazia in decadenza. Michael, dopo una adolescenza tra l'avventuroso e il pericoloso, si decide per l'arte della recitazione.. Il suo vero nome è Maurice Michaelwhite, ma gli agenti gli chiedono di cambiarlo. Il nome proprio è facile ricavarlo: Michael, il cognome, invece, lo trae dall'insegna di un cinema che sta programmando *L'ammutinamento del Caine* di Edward Dymitrik con Humphrey Bogart. Nel documentario vengono mostrate le sue prime comparsate brevi in alcuni film, ma il primo

successo è del 1964 in *Zulu* di Cy Endfield, dove la sua bella voce e il suo fascino intrigarono produttori e spettatori. Ma a quella data tutto era già mutato nella società intorno a lui. A questo punto, in *My generation* le immagini in bianco e nero del dopoguerra divengono quelle colorate della Londra dei primi anni sessanta, dominata da una nuova generazione estremamente creativa e in cerca di nuovi parametri esistenziali più elastici, più liberi, più rivolti alla sicurezza di tempi migliori, esaltanti. Vengono mostrati ovviamente i Beatles, le loro prime esibizioni alla "Cave", l'amicizia con i coetanei "Rolling stone" per cui scrissero una canzone di successo. Il leader degli "Who", invece, ricorda il desiderio di molti ragazzi di esprimersi attraverso la musica; chi non poteva comprarsi una chitarra, se la costruiva di legno! Forse per questo che Roger Daltrey, in un famoso concerto, fece a pezzi la sua bellissima chitarra, un gesto di ribellione, ma probabilmente pure di senso freudiano... La rivoluzione maggiormente evidente di quegli anni si propone nel costume e nella moda, così il film mostra Mary Quant che taglia il tessuto per le sue celebri minigonne e Vidal Sasson mentre sforbicia i capelli alle ragazze. Il senso della moda, non ha esclusivamente l'afflato consumistico e ripetitivo del presente, ma si tinge di liberazione per donne le quali, nella comodità di un look meno impegnativo e costoso, ricercavano una dimensione di indipendenza e riscatto di genere. I fotogrammi montati da Ben Hilton con maestria ritraggono le ragazze nelle strade o al lavoro con una nuova sicurezza, certe di competere emotivamente e professionalmente con i loro coetanei uomini. A questo punto, si sente dire in "My generation" come nelle città improvvisamente "sparirono" le persone anziane, mentre la popolazione sembrava essere formata soprattutto da giovani e giovanissimi. Alle immagini di repertorio si affiancano quelle di un particolare filmato realizzato in quegli anni su Caine: il suo ritorno nel quartiere d'infanzia nel West End, a Kings Road, lungo il Tamigi. Il giovane e fascinoso attore li attraversa con una macchina sportiva e a piedi. Incontra i vicini della casa di famiglia, attraversa cortili e case popolari. Qualcuno lo ricorda bambino, altri si emozionano. Una tappa è al night club di Leicester Square, "The Ad Lib", punto d'incontro degli artisti dell'epoca e qualcuno racconta che in quel pazzo locale a Rudolf Nureyev venne insegnato il Twist! Il regista si diverte ad alternare la immagini del giovane Caine con quelle del maturo attore intento a riflettere sul suo passato con un effetto dissonante e divertente. Dopo due atti imperniati sulla positività, arriva l'ultimo dove vediamo incrinarsi quell'universo così entusiasmante. La diffusione di varie droghe e la repressione senza alcuna differenziazione del loro uso, incrina miti e scardina sicurezze. Molto interessanti, in questo senso, le interviste ai giovani Paul McCartney e Marianne Faithfull. Il primo viene incalzato da un giornalista, il quale prima gli fa ammettere di aver usato LSD, e, in seguito, gli fa una sorta di processo morale. La seconda, protagonista in quei giorni di una retata della polizia che portò in carcere sia lei sia il suo compagno d'allora Mick Jagger, si confessa alla camera con uno sguardo melanconico e spaesato. Per Caine, comunque, sono gli anni del successo a Hollywood e l'interpretazione di personaggi indimenticabili come Alfie del film omonimo e l'agente segreto stropicciato Harry Palmer di *Ipcress*. Le amicizie si sono complicate, ma il momdo è, comunque, definitivamente cambiato e non si tornerà più indietro. Il difetto di *My generation*, così brillante, piacevole, realizzato (ci sono voluti cinque anni per produrlo) perfettamente, sta nella mancanza di un quarto atto, o meglio nella rimozione di un dato fondamentale nel corso del racconto: il cambiamento rispetto alla politica, le lotte non solo per i mutamenti di costume, ma pure per quelli per una società diversa, le manifestazioni e le repressioni poliziesche, nonché le ansie per la questione irlandese che stava riprendendo vigore. C'è ben poco di questo nel film, il quale certamente voleva essere altro, raccontando storie esemplari di giovani nati in condizioni economiche precarie e diventati di successo, grazie all'allargarsi delle maglie di classe e al loro talento indiscutibile. Rispettiamo, però, il lavoro enorme fatto sugli archivi dal regista e dai suoi collaboratori, senza dimenticare la straordinaria colonna sonora, spina dorsale dello spirito del tempo.

Elisabetta Randaccio

74. Mostra del cinema di Venezia

La Vita in Comune di Edoardo Winspeare

E' stato uno dei 14 film italiani candidati a rappresentare il nostro Paese nella cinquina dell'Oscar per il miglior film straniero

Adriano Silvestri

Si riconosce immediatamente il taglio registico di Edoardo Winspeare, anche quando realizza - per la prima volta – una commedia e la presenta con il titolo *La Vita in Comune* al pubblico di Venezia, in concorso nella sezione «Orizzonti» e poi presiede alla proiezione del suo nuovo film al Tennis Club, al Lido, in una serata voluta dalla Regione Puglia. La storia aiuta gli spettatori a comprendere in che modo il cinema - attraverso le sue produzioni - può essere anche uno strumento di educazione e sensibilizzazione al paesaggio: «Una amicizia improbabile, fra Filippo Pisanelli, Sindaco del Paese salentino di Disperata, onesto ma depresso che dà lezioni di letteratura ai detenuti e due balordi con ambizioni criminali: Pati Bomba, redento dopo il carcere, e Angiolino Bomba, sulla via del recupero». Già quando ero andato a intervistarlo a Lecce a Marzo per il programma "Apulia Cinema" di Fly Tv - in occasione della inaugurazione del CineLab dedicato a Giuseppe Bertolucci (il regista aveva prescelto Diso come Paese in cui risiedere) – aveva presentato così il film: «Il titolo ha un doppio significato, uno politico, l'altro sociale. Qui il "comune" è prima di tutto un sostantivo, per indicare la sede della vita amministrativa del paesino salentino di Disperata. Ma è anche un aggettivo, nel significato di vita condivisa all'interno di una comunità. Una commedia dove si raccontano delle situazioni molto serie con dei personaggi reali che credono fermamente – e a volte purtroppo - in quello che fanno.» C'è molta Puglia nel film. Il nome del paese, come in molti film girati nella regione, è attribuito con fantasia, anche se Disperata non differisce molto da Depressa, che – invece - è il nome vero della Frazione del Municipio di Tricase, luogo in cui da anni il regista ha scelto per vivere. Nel cast artistico, con la moglie del regista, l'attrice Celeste Casciaro, e con l'attore teatrale Ippolito Chiarello, non figurano nomi "da manifesto": Gustavo Caputo, Antonio Carluccio, Claudio Giangreco, Davide Riso, Giorgio Casciaro, Alessandra De Luca, Francesco Ferrante, Antonio Pennarella, Tommasina Cacciatore, Marco Antonio Romano, Salvatore Della Villa, Fabrizio Saccomanno, Fabrizio Pugliese, Domenico Mazzotta. In alcuni casi si tratta di componenti di una comunità di persone del Capo di Leuca, che si sono improvvisate attori. Anche per questo motivo il regista sa benissimo che la distribuzione cinematografica in Italia non lo asseconda particolarmente, come dimostra il numero modesto di sale (una trentina, sia la prima che la seconda settimana, un decimo rispetto ai titoli di cassetta presenti nello stesso periodo) che programmano il nuovo film in tutta Italia, distribuito dalla azienda pugliese Altre Storie. Va aggiunto – peraltro - che la metà dei cinematografi che proiettano *La Vita in Comune*

La piazza del Paese di Disperata nella locandina del film

Il set del film con una parte del cast artistico

Il regista con Gustavo Caputo, Davide Riso, Alessandra De Luca, Antonio Pennarella e Celeste Casciaro

Edoardo Winspeare consegna i Pacchi-Baratto

sono allocati in Puglia, la sua terra di adozione, e soprattutto la regione in cui è ambientato ed è stato girato per intero (tra Maggio e Giugno 2016) il lungometraggio: i centri storici del Capo di Leuca e le location del Salento, in undici diversi Comuni, tra cui: Leuca, Tiggiano, Corsano, Gagliano del Capo e Salve (nessuno dei quali ha un cinema funzionante). Questo significa che quegli spettatori che lo conoscono lo stimano. E il regista ricambia l'affetto con la sua presenza di persona, appena rientrato dalla Mostra d'arte Cinematografica, nei cinema di Nardò e Tricase, poi va con il cast alle "ospitate" nelle sale di Lecce e Brindisi, e ancora prosegue il suo tour tra Alberobello, Bari, Francavilla Fontana e Cerignola. Ma il film è proiettato anche nelle multisale e nei cinema di Foggia, Andria, Barletta, Corato, Bisceglie, Ostuni, Galatina, Maglie, Gallipoli e poi - la terza settimana - anche a Conversano, Sava, San Pietro Vernotico e Taviano. La Puglia è un territorio "cinema friendly" e come tale prescelto da molti artisti. A Venezia era presente la coppia Helen Mirren/Taylor Hackford e l'attrice ha dichiarato: «È un film speciale e io voglio dargli tutto il mio supporto, perché Winspeare racconta una comunità che mi piace molto e sa coglierne la verità. È un film che rivela bellezza e poesia. E noi apprezziamo tutto ciò che viene fatto per salvare la natura e la sua bellezza» e il marito aggiunge: «È una favola poetica sulla gente del Salento, che cerca di cavarsela, ma è sempre fiera e leale verso la famiglia e verso la comunità. È una commedia, ma è anche un film serio; fa ridere, ma nel modo giusto. È interessante e sorprendente, come nella scena della telefonata del Papa. Noi che viviamo in Salento sentiamo che i personaggi sono autentici.» Ma il regista conosce bene il mercato internazionale e i suoi film sono stati selezionati e proiettati nei festival cinematografici di tutto il Mondo e premiati – tra l'altro - a San Francisco e San Sebastián, Cannes e Annecy, Edimburgo e Montpellier, oltre che a Berlino (64' Festival del Cinema, febbraio 2014, premio al film «In Grazia di Dio», distribuito in dodici Paesi esteri). Winspeare – peraltro - dimostra di essere non solo un regista, ma anche un filmaker a tutto tondo, che adotta strategie di marketing innovative, tali da riuscire a bilanciare con molte (brillanti) idee, i pochi soldi che si possono rischiare in certe opere di pregio: «Il cinema pugliese scopre il baratto come forma di riconoscenza, ma anche i valori della terra, quelli più

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

istintivi e umani». La sua idea – maturata già ai tempi in cui portava avanti il gruppo musicale Zoe/ Officina Zoé - è la ricerca di alcuni sponsor privati, che credono nel progetto già nella fase di pre-produzione e che aderiscono con un contributo e, in alcuni casi, chiedono che i propri prodotti vengano collocati all'interno del film, come parte integrante della sceneggiatura (product placement). Ottiene così un sostegno ulteriore con modalità diverse e con ricadute positive a favore di aziende del territorio. Una idea produttiva a impatto zero, in particolare grazie all'idea del "pacco baratto", utilizzato con sponsor che partecipano con scambio di servizi in natura. Ottiene associazione alla produzione con la Banca Popolare Pugliese e con Oaks Estate (tax credit). A tutto ciò affianca il lancio di una campagna di crowfunding, avvenuto già il 2 Maggio 2016. Provengono dalla Puglia la quasi totalità del cast tecnico e dei fornitori. Film scritto dal regista con Alessandro Valenti. Scenografia: Sabrina Balestra; direttore della fotografia: Giorgio Giannoccaro; montaggio: Andrea Facchini; Musiche: Mirko Lodedo; Costumi: Ilenia Miggiano. Il lungometraggio è prodotto da Saietta Film, costituita nel 1999 dal regista insieme a Gustavo Caputo e Alessandro Contessa. Prodotto insieme con Rai Cinema e in associazione con Charles e Diane Adriaenssen e Tea Time Film e con il contributo di 250mila € dell'Apulia Film Fund della Regione Puglia. E va ricordato che tutti i precedenti lungometraggi sono nati nella propria terra di adozione: Pizzicata (1996), Sangue Vivo (2000), Il Miracolo (2003), Galantuomini (2008), L'Anima Attesa (2013) e In Grazia di Dio (2014). Da rilevare che Edoardo Winspeare (nato a Klagenfurt da madre del Liechtenstein, ma da sempre abitante a Depressa, dopo gli studi alla Università della Televisione e del Cinema di Monaco di Baviera) aveva firmato – sul numero 34 di Dicembre 2015 di **Diari di Cineclub** - un dettagliato articolo dal titolo: *Fare Cinema in Puglia*, in cui scriveva: «...Tutti i miei film sono stati realizzati nella stessa regione. I motivi di questa mia fedeltà al territorio sono di carattere pratico come psicologico, di ricerca artistica come antropologica, ma se dovessi rispondere ora, con il senno di poi, sull'origine di questa mia ossessione, direi che è stato un sentimento di inconscia gratitudine verso una cultura mediterranea che mi ha accolto con affetto e nutrito di civiltà...»

Adriano Silvestri

* "La Vita in Comune" passa anche fuori concorso al festival del Cinema Italiano di Annecy.i

74. Mostra del cinema di Venezia

La grande visione della Spettatrice Qualunque

Spettatrice Qualunque

La Spettatrice Qualunque (da qui in poi SQ) che ha cronicizzato la sua perversione festivaliera (nonostante i forti timori di sofferenze e insofferenze di film graditi solo ai cinefili pazzi) quest'anno alla mostra del cinema ammette di essersi divertita. Avendo altri impegni nella vita e volendo godersi ancora un po' del sole di fine estate è arrivata a Venezia a mostra iniziata. Per le prime proiezioni si è accontentata di qualche commento intercettato durante la fila dei giorni successivi e di qualche sms inviatole da chi, viceversa, Cinefilo Puro (da qui CP), immobile e con accredito al collo, aveva aspettato l'apertura delle sale dall'*alba del primo giorno*, dietro le transenne del Palazzo del cinema. Così, attraverso questi canali ha sentito che il documentario molto atteso (dagli altri...) *Human flow* di Ai Weiwei non è stato apprezzato, è sembrato un collage di testimonianze senza alcun valore documentaristico. *The shape of water* di Guillermo Del Toro è stato giudicato dal CP un filmone, "Straordinario film di Del Toro che si diverte e ci diverte giocando con l'immaginario collettivo dei mostri, della guerra fredda anni 50 e dei grandi musical; la protagonista muta si scopa il mostro della laguna nera e balla con lui in un musical. La bella e la bestia per adulti". Il film libanese "L'insulto" di Ziad Doueri "narra di un operaio palestinese che dà del brutto stronzo a un meccanico cristiano maronita e si rifiuta, offeso a sua volta di scusarsi. La causa infiamma il paese e il film ricco di colpi di scena è incalzante come 7 minuti (di Placido, film cult del CP, autore di questo SMS). È il tipico film che stupisce e che ci si aspetta di trovare al festival perché è in grado di raccontare con la complessità del cinema in modo comprensibile a tutti". *Downsizing* di Alexander Payne ha sorpreso il CP "perché conteneva spunti di riflessione e anche sorprese di sceneggiatura. Strano (sempre secondo il CP), per esempio, che non abbiano pensato a una società dove la miniaturizzazione è imposta ai pensionati e ai vecchi. Giovani giganti consumisti anziani ricchi e parchi. Downsizing è un film Disney, in fondo". Il commento "film Disney" quest'anno si è sentito frequentemente. *Three billboards outside, ebbing,Missouri* di Martin McDonagh le risulta sia piaciuto molto sia al CP che alla critica. *Nico*, 1988 di Susanna Nicchiarelli, al CP che lei tormenta chiedendo consigli per poi poterli ignorare, è sembrato un film che non dicesse molto e che si sarebbe volentieri risparmiato. Ha trovato bravissima e gli è piaciuta molto l'interprete, la danese Trine Dyrholm. *La vita in comune* di Edoardo Winspeare alla SQ sembra peccato, dai racconti ascoltati, averlo perso. Le è stato riferito di un film divertente e ben costruito. Per "Mother!" di Darren Aronofsky ", letto qualcosa della trama e ascoltate le voci di cinefili puri e impuri, professoresse e professori di cinema, critici, giornalisti di settore e opinionisti che hanno espresso interpretazioni discordanti e giudizi eterogenei, tutti però non riuscendo a tacere sulla scena del neonato sbranato, la SQ ha deciso di evitarsi la pena della visione e di ritenere condivisibile l'urlo di dolore letto nello spazio di Gianni Ippoliti di "aridatece i soldi": "Irma il Terremoto, la malaria, Mother!". Al terzo giorno la SQ ha cominciato a vedere i film che, a mostra conclusa, ha deciso di ripensare in termini di divertimento, piacere, delusione, sorpresa, dovere di conoscenza. *Ammore e malavita* di Manetti Bros ha regalato alla SQ una pausa dallo stress quotidiano di puro divertimento ed è stata un'occasione per conoscere i cinefili ipocriti, quelli che per tutto il film ridono, apprezzano battute, seguono la musica battendone il ritmo ma che poi si dissociano dagli applausi finali, snobbandoli, perchè un film allegro non può essere un film da mostra. Che immagini e suoni abbiano fatto centro, questo per loro rimane irrilevante. Bravissimi gli interpreti, superlativi Gerini (forse al massimo delle sue potenzialità) e Buccirosso. Due ore di risate. *Foxtrot* di Samuel Maoz ha emozionato la SQ, felice a fine festival di vedergli assegnato un meritatissimo Premio della Giuria. Il film israeliano sulla disperazione di genitori che perdono un figlio è un film coinvolgente, molto particolare, che fa ricorso a molteplici modalità espressive. La SQ ritiene che il premio della Giuria sia in realtà il vero premio della mostra; in lei si è, a volte, insinuato il dubbio che il Leone d'oro possa essere frutto di compromessi mentre poi i giurati, con questo secondo premio, riescano a riappropriarsi di tutta la loro autonomia decisionale e a pronunciarsi liberi da ogni qualsivoglia tipo di pressione. Questo,

"Ammore e malavita" di Manetti Bros

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

ovviamente, è un sospetto, forse infondato della SQ che ogni tanto si trova anche a pensar male. Non ha pensato male quest'anno quando ha potuto vedere e apprezzare *The shape of water* di Guillermo del Toro. Divagando dai film in concorso alle Giornate degli autori, il film visto alla 74 esima mostra che ha apprezzato la SQ è stato *L'equilibrio* – Equilibrium di Vincenzo Marra. Soggetto e sceneggiatura che fanno riflettere non solo su problemi ambientali ed individuali ma anche sul sottile limite che divide eroismo e ragionevole calcolo, su necessità di contrastare il *male* e necessità di vivere all'interno di una comunità per cercare di salvarla. Due preti Mimmo Borrelli [Don Giuseppe], Roberto Del Gaudio [Don Antonio] diversi a confronto, una bestemmia che ha il sapore di una preghiera. Una deliziosa sorpresa, piccola (solo per durata) perla, sempre per le Giornate degli autori, per la SQ è stato il film fuori concorso *Il signor Rotpeter* di Antonietta De Lillo con una fantastica Marina Confalone. Riuscitissimo il trucco di Aldo Signoretti, mai caricaturale l'interpretazione, fedele a Kafka, se possibile, con qualcosa in più. La SQ che di solito se va al cinema vuole divertirsi, distrarsi, riflettere e, in linea di massima, non angosciarsi, trova però il cinema di denuncia molto importante (sempre per colpa di Francesco Rosi che le lasciò quest'imprinting). Ora per lei scoprire che nella civilissima Svizzera, in anni non troppo remoti si compissero esperimenti di eugenetica su piccoli nomadi, ha reso *Dove cadono le ombre* - Where the Shadows Fall di Valentina Pedicini il film importante della Mostra. Inoltre le interpreti le sono sembrate indovinatissime e con una recitazione adeguata al testo. Forse perchè la SQ va al cinema amando di più il teatro la figura secondaria di Ilse, interpretata da Raffaella Panichi della scuola del Piccolo di Milano è risaltata ai suoi occhi. Elena Cotta, terribile Gertrud ha mostrato, anche nella ferocia, più volti e più sfumature, Federica Rosellini è stata un'Anna credibile e tormentata. Altra piacevole sorpresa è stata la visione, per Orizzonti, di *Marvin* di Anne Fontaine. La SQ ricordava l'autobiografia di Édouard Louis Il caso Eddy Bellegueule. Il film è onestamente fedele al romanzo, la provincia di campagna non è bucolica serenità ma bullismo diffuso e gretti pensieri. Fare coming out in un villaggio rurale non è mai semplice. La SQ ha visto con piacere *Jusqu' à la garde* di Xavier Legrand, un Kramer contro Kramer in giorni di femminicidi che descrive bene anche psicologia di entrambi i coniugi, le dinamiche dei tribunali, le paure dei figli. Quando al film sono stati assegnati due premi, uno alla regia e uno alla sceneggiatura Xavier Legrand non poteva trattenere le lacrime della commozione. Sorprendente sia stato premiato così un film abbastanza tradizionale. La coppa Volpi per la migliore interpretazione femminile assegnata a Charlotte Rampling protagonista unica in *Hannah* di Andrea Pallaoro è stata secondo la SQ meritatissima perchè l'opera si regge solo su lei, interprete capace di trattenere fermi in sala oltre l'SQ stessa, anche spettatori per caso e spettatori di passaggio e di far provare dispiacere e rimorso agli zappinauti dei festival (soprattutto giornalisti costretti a recensire tutto vedendo poco) nell'abbandonare la visione. Un piacere *deludente* è stata *La villa* di Robert Guédiguian. Come per il film di Virzì ciò che ha giocato male nella fragile psiche della SQ è stata l'altissima aspettativa. Forse l'evento drammatico che sottostava alla separazione dei fratelli prima della malattia del padre è rimasta sganciata dal racconto. Forse le divergenze tra le coppie (l'anziano e la molto giovane, la donna di successo e il pescatore) erano troppo marcate, forse il fatto che la solidarietà verso i più deboli e l'azione *guediguaiana* di soccorso che se ne infischia delle conseguenze era troppo scontata trattandosi di tre bimbi infreddoliti, soli e scampati di certo al drammatico naufragio di un barcone. La SQ non sa (e non vorrebbe ammetterlo) cosa del film non l'abbia convinta. Certo è che le sono rimaste impresse solo due cose: un flashbak che ritrae gli stessi interpreti da giovani (spezzone di un vecchio film del regista che però ha fatto pensare molto prima di scoprire l'escamotage) e le mani unite e che non intendono staccarsi mai dei due bambini più piccoli. Ecco, in quelle mani, nella trovata delicata e divertente di chi deve infilar loro un maglioncino asciutto, la SQ ha trovato il Guédiguian che si aspettava. Poi le battute sarcastiche messe in bocca a Darroussin e Ariane Ascaride fanno concludere alla SQ che Guédiguian continua ad essere uno dei suoi preferiti. La SQ cerca storie, una grossa delusione, su questo fronte, è stato *Mektoube, my love: canto uno* di Abdellatie Kechiche. Per una volta il catalogo della mostra che normalmente non fa capire nulla delle trame dei film aveva detto cose che sullo schermo non si sono viste. Il giovane è uno sceneggiatore "che sta portando avanti la sua ricerca filosofica per lanciarsi nella scrittura delle sue sceneggiature". In realtà il film è una lunghissima esposizione di stupendi corpi femminili visti sotto una luce splendente di una estate al mare, stop. Per vedere quanto letto nel catalogo si dovrà probabilmente aspettare *Canto due* e la SQ non è sicura di farcela. *The Leisure Seeker* di Paolo Virzì è stata forse per la SQ la peggiore delusione perché grandi erano le sue aspettative. Perché si sono chiesti in molti Virzì si è allontanato così tanto dalla sua Livorno? E perché si chiede la SQ, dopo essere rimasto molto fedele al romanzo che sta alla base della sceneggiatura poi dell'America ha tolto le cose che più la rappresentavano nell'immaginario comune? La Route 1 al posto della Route 66 e la casa di Heminguey al posto di Disneyland. Niente da ridire su Donald Sutherland; da Helen Mirren avrebbe voluto più coraggio nel mostrare il disfacimento della vecchiaia, invece, alla SQ che ogni tanto (pur essendo molto più giovane, molto!) prende cascate micidiali che la lasciano spiaccicata per terra, anche il ruzzolone accanto al camper è apparso un piccolo inciampo. Dopo il film la SQ è andata, per consolarsi, a mangiare un ovo sodo. *La Gatta Cenerentola* di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri e Dario Sansone ancora dopo tanti giorni dalla visione la SQ non sa decidere se l'abbia convinta o no. Certi paragoni la SQ non avrebbe dovuti leggerli. Il richiamo all'opera teatrale di De Simone, l'aveva suggestionata, pensava di assistere ad un cartoon travolgente nel ricordo di uno spettacolo con altra furia e altri entusiasmi. Invece sotto la continua caduta di cenere che richiamava il vero incendio della Città della Scienza, ha visto un cartone senza sorprese. Vorrà leggere la favola di Basile che nel settecento ha creato la prima cenerentola a Napoli, per adesso può solo riferire d'aver visto il film volentieri, senza provare impulsi capricciosi di abbandono della visione, e quindi senza poter giudicare nulla dal punto di vista grafico, considerate sempre le sue nulle conoscenze in materia, può pure ammettere che un po', in fondo le è piaciuto e un po' l'ha delusa. Ancora qualche delusione con *Una Famiglia* di Sebastiano Riso, suo amato conterraneo. Le pare che l'autore abbia affermato in qualche intervista d'intendere far riflettere sulla difficoltà delle adozioni. Se veramente questo fosse lo scopo del film la SQ non l'ha capito affatto nonostante l'aiuto magico della proiezione in sala che, all'affermazione di Fantastichini "questo paese non cambia mai" (e qui si parlava delle adozioni soprattutto per le coppie omosessuali), si è bloccata facendo rivedere la scena e risentire la frase a chi si era distratto un attimo. In realtà il film molto stroncato non era per la SQ così indegno. Bravi gli interpreti, Micaela Ramazzotti e Patrick Bruel, se qualcosa non era realistico non è detto che al cinema si voglia una ripetizione pedissequa del reale. Il film aveva un difetto, era troppo pieno. Come l'arredamento dell'appartamento, pieno di ninnoli avrebbe gradito il passaggio dell'arredatore del gelido film di Ruth Mader, Life Guidance, tutto essenziale (l'arredo), tutto bianco (anche i vestiti). La storia di una coppia insalubre, col desiderio di maternità della donna e col cinismo dell'uomo "venditore di bambini", avrebbe avuto bisogno che si togliesse qualcosa, forse più di qualcosa. *Victoria & Abdul* di Stephen Frears è stata per la SQ un'occasione per rilassarsi e sorridere. Nè grande sorpresa, né delusione (con Judi Dench ciò sarebbe stato impossibile pure per lei). Un film da consigliare alle amiche, ma, non agli amici (non sa dirvi

"Dove Cadono le Ombre" (2017) di Valentina Pedicini

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

perché ma così sente di doversi comportare la SQ) Qualcosa forse mancava. Due ore piacevoli sì, ma, appunto, ma. La SQ, nonostante viva senza inibizioni i suoi limiti, si vergogna un po' ad ammetterlo ma dopo 30 minuti è uscita senza rimpianto da *Ex libris - the New York Public Library* di Frederick Wiseman, risparmiandosi i rimanenti 137 minuti di documentario giudicato dal CP ma anche da molti altri ottima prova del famoso regista. *Brutti e cattivi* di Cosimo Gomez , è stato visto dalla SQ che ha trovato Claudio Santamaria, Marco D'Amore, Sara Serraiocco dei bravi interpreti ma non era un film nelle sue corde. Che i disabili possano anche essere delinquenti non le è sembrata una scoperta eccezionale. Stupenda (e pare anche complessa e costosa) la scena di halloween. *Piazza Vittorio* di Abel Ferrara ha restituito alla SQ il sapore di un quartiere multietnico di Roma, facendosi seguire con facilità. Di *Happy wunter* di Giovanni Totaro le rimarrà impresso il candidato Serio che gira per cabine alla ricerca di voti, inconsapevole tragicomico esempio di vuota politica. Gasata da una mostra che quest'anno l'ha fatta soffrire poco (*Suburbicon* commedia nera di George Clooney non le é piaciuta affatto e l'ha irritata molto) cercherà di vedere appena possibile *La mélodie* di Rachid Hami, film che le spiace aver perso e, secondo i CP (che però a volte sanno dare anche buoni consigli ma nella loro residua impurità amano pure i film che instillano qualche goccia di speranza), una visione da recuperare.

"Brutti e cattivi" (2017) di Cosimo Gomez

S.Q.

Lettere al Direttore

Gentile Direttore, avendo constatato che tre dei film da me immaginati come meritevoli di visione sono stati premiati alla 74. mostra (ed uno ha addirittura avuto due premi), la prego, a rettifica del mio pezzo pubblicato in precedenza (ved. n. 53), di riportare per esteso le mie conclusioni e Le anticipo che da SQ, adesso ambisco diventare giurata della mostra (GM -Giurata Mostruosa o AG -Aspirante Giurata o GI-Giurata Inconsapevole, ancora non ho deciso).

S.Q.

cfr: www.cineclubroma.it/images/Diari_di_Cineclub/edizione/diaricineclub_053.pdf pag. 58 e seg.

74. Mostra del cinema di Venezia

Il Leone si mangia pure Cannes

Catello Masullo

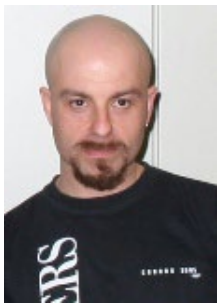
La 74-esima Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica La Biennale di Venezia 2017 è stata una delle più brillanti edizioni degli ultimi decenni. Porta il "Leone" al primo posto delle classifiche mondiali dei festival di cinema. Surclassando anche quello di Cannes che per molti anni aveva detenuto il primato. Per la prima volta, da molti anni a questa parte, il vincitore delle competizione principale, cui è stato attribuito il mitico Leone d'Oro, ha messo d'accordo Giuria, Critica e Pubblico. Forse proprio a celebrare il miracolo di una edizione favolosa. È andato a *The shape of water* di Guillermo del Toro, Il film più visionario, più inventivo, più coinvolgente, più spettacolare. Il più "cinema cinema". Il film è curatissimo in ogni dettaglio. Ogni inquadratura, ogni scenografia sono piccoli capolavori di inventiva, di cura superlativa dei colori (i due appartamenti di rimpetto l'uno all'altro, abitati dai due protagonisti sono come due diversissimi emisferi di un unico cervello, quello di Sally Hawkins con toni verdolini, quello di Richard Jenkins con una predominanza del color oro; e poi il rosso che non appare mai se non quando l'amore sboccia, ecc.). Metafore alte ed attualissime sulla paura del diverso. Un cast di attori tutti da Oscar. Cosa volere di più da un film? Si dice che il buongiorno si vede dal mattino. La kermesse veneziana era partita a tavoletta, con una chicca in pre-apertura : *Rosita* (1923) di Ernst Lubitsch, il primo film americano del grande genio del cinema, con accompagnamento dal vivo della Mitteleuropa Orchestra, diretta dalla musicologa Gillian Anderson, che ha rieditato per l'occasione la partitura originale, ritrovata miracolosamente a New York. E con il film d'apertura: *Downsizing* di Alexander Payne, dalla sceneggiatura d'acciaio, che lascia di stucco. Venezia quest'anno ha attirato un incredibile numero di capolavori. Impossibile citarli tutti. Mi limito a segnalazioni flash. *Human flow* di Ai Weiwei, film di cui si sentiva la urgenza e la necessità. Che, forse per la prima volta, legge un fenomeno della migrazione in chiave assolutamente globale. *Suburbicon* di George Clooney, con tutto il sublime, velenoso, graffiante sarcasmo dei Coen (autori della prima sceneggiatura), e tutta la riconosciuta maestria di Clooney. Coinvolge. Diverte. Fa ridere. E fa rabbrividire. Mette alla berlina i costruttori di muri per separare i "diversi". E mette in guardia chi pensa che da una famiglia tradizionale non possano venire pericoli di sorta. Un raggio di luce, però, arriva dalle generazioni future. *The Leisure Seeker* di Paolo Virzì, delicato, colto, divertente, ironico. Con due attori monumentali, Helen Mirren e Donald Sutherland, che valgono da soli il prezzo del biglietto. *Victoria & Abdul* di Stephen Frears, di sottile, sublime ironia, un film di rara precisione. Godibile. Senza mai una sbavatura. Con una interpretazione magistrale di Judi Dench. *Three billboards outside ebbing, Missouri* di Martin McDonagh, con una grandissima prova attoriale di Frances McDormand, tensione, drammaticità, sarcasmo al vetriolo, ma anche ironia irresistibile. *Il Colore Nascosto Delle Cose* di Silvio Soldini, di rara sensibilità che affascina e coinvolge cogliendo in pieno i temi dell'integrazione e dell'inclusione sociale di persone emarginate, poiché riconosciute diverse. Vincitore del Premio Collaterale di Critica Sociale, *Sorriso Diverso*, la cui Giuria ho avuto ancora una volta l'onore di presiedere. La nota forse di maggior risalto di questo Festival è stata la potente presenza di film napoletani e/o su Napoli. Con vette espressive ragguardevoli. Come per *Ammore e Malavita* di Manetti Bros, un miracolo di ibridazione di generi. Dal musical, alla commedia, al noir al film d'azione. *Veleno* di Diego Olivares, una sceneggiatura di ferro, una messa in scena mirabile, e interpreti di grandissimo spessore. *Gatta cenerentola* di Alessandro Rak, Ivan Cappiello, Marino Guarnieri, Dario Sansone, che rende fieri gli italiani, per essere in grado di mettere in piedi film di animazione di questa spettacolarità e qualità. *L'equilibrio*, di Vincenzo Marra, straordinario processo cristologico di un sacerdote/coraggio in terra di camorra. Molte le opere di esordio di grande interesse e stupefacente qualità. Uno per tutti : *Brutti e cattivi* di Cosimo Gomez, un film che rompe gli schemi e gli stereotipi. Con una struttura libera, al limite dell'anarchismo. Un film riuscitissimo. Divertente. Coinvolgente. Che usa sapientemente i registri del grottesco e del tragicomico. Mi piace segnalare, infine, che la Mostra di Venezia è l'unico grande festival di cinema al mondo ad aver dedicato una intera, ampia sezione, al nuovo fenomeno audiovisuale della realtà virtuale/realtà aumentata. Che aveva già fatto capolino alla passata edizione. E che questo anno ha avuto un enorme spazio tutto suo, nell'immenso e suggestivo sito archeologico dell'isola del Lazzaretto Vecchio. Una esperienza sensoriale straordinaria.

"Rosita" (1923) di Ernst Lubitsch

Catello Masullo

74. Mostra del cinema di Venezia

Il cinema italiano alla 74. di Venezia



Simone Emiliani

La bella tripletta del 2014, quando c'erano in concorso *Il giovane favoloso* di Mario Martone, *Anime nere* di Francesco Munzi e *Hungry Hearts* di Saverio Costanzo, sembra un lontano ricordo. Cosa resta del cinema italiano della 74° edizione del Festival di Venezia? Dei quattro titoli in gara, l'unico film che è apparso più convincente è stato *Ammore e malavita* dei Manetti Bros, ancora una dinamica contaminazione tra film d'azione, commedia e musical dopo *Song'e Napule*. Al centro un delitto imperfetto, un finto funerale architettato dalla moglie di un malavitoso, un sicario e un' affascinante infermiera. Dove Napoli sembra avere uno sfondo noir ma diventa anche uno spazio pop, coloratissimo, abbaglianti flashback, e deviazioni verso New York. Un cinema anche felicemente caotico, pieno di intuizioni che talvolta esplodono – i morti viventi che entrano nel musical - e che si affaccia alla tradizione del cinema neomelodico (i film con Nino D'Angelo) che però viene poi completamente ribaltata. Una vera boccata d'ossigeno, in un'opera piena di rimandi e citazioni dirette (oltre a Romero, da Germi a *Grease*, da *Chocolat* a *Notting Hill*), che ha un suo folle ritmo, comunque trascinante. Appare invece spaesato lo sguardo di Paolo Virzì negli States in *The Leisure Seeker*, tratto dal romanzo omonimo di

"The Leisure Seeker" (2017) di Paolo Virzì

Michael Zadoorian. Protagonista è una coppia di ottantenni che, per non affrontare le cure mediche che potrebbero separarli per sempre, prendono il loro vecchio camper per poter stare insieme per l'ultima volta. Mentre Sorrentino con *This Must Be the Place* si buttava anche incoscientemente nell'immaginario del cinema on the road in una delle sue opere forse meno considerate e più riuscite, il cinema di Virzì sembra invece perdere aderenza proprio con il paesaggio, non facendo sentire quella tensione ma anche eccitazione della fu-

"Una Famiglia" (2017) con Micaela Ramazzotti di Sebastiano Riso

ga. Il regista riesce sempre a tirare fuori il meglio dai suoi protagonisti (Helen Mirren più di Donald Sutherland) ma invece si presentano sfocati i personaggi secondari, a cominciare dai figli della coppia. Ma soprattutto appaiono forzati alcuni momenti come la scena della rapina e soprattutto le immagini con la campagna elettorale di Trump. Benché rigoroso, *Hannah* di Andrea Pallaoro, appare l'esempio di un cinema chiuso su se stesso, quasi un pedinamento ossessivo del corpo di Charlotte Rampling (che è stata premiata con la Coppa Volpi come miglior attrice) che mostra la progressiva perdita d'identità della protagonista dopo l'arresto del marito. C'è come una frattura tra lei e il mondo che la circonda. Mostrata in un cinema dalla precisione chirurgica, volontariamente freddo, sommerso dai rumori della città che sembrano cancellare progressivamente i pensieri. E anche i momenti che potevano apparire emotivamente più forti, diventano invece esibita crudeltà, come il tentativo di Hannah di poter rivedere il nipote in occasione del suo compleanno. Gioca su un non-detto che però si svela, su piani strettissimi che non lasciano margini di respiro al resto dell'inquadratura. Dove è la forma che conta prima della vita della protagonista. Gli avvicinamenti, tendono però a distanza. Il peggiore dei quattro film in

"Il colore nascosto delle cose" (2017), di Silvio Soldini

competizione è apparso *Una famiglia* di Sebastiano Riso che, dopo aver affrontato la prostituzione minorile nel suo lungometraggio d'esordio *Più buio di mezzanotte*, stavolta si concentra sul traffico di neonati. Lei, Maria (Micaela Ramazzotti), è provata dai continui parti a cui la sottopone il suo uomo, Vincenzo (Patrick Bruel), un uomo misterioso e che parla poco che viene dalla Francia. Ispirato a storie vere, ambientato in una Roma notturna e piovosa, *Una famiglia* mostra già evidenti limiti in fase di scrittura (le visite dal medico, la descrizione della tragedia della protagonista mostrata però in chiave antinaturalistica), ma soprattutto appare in totale disequilibrio tra realismo e astrazione. Il cinema di Riso vuole essere disturbante ma in realtà sembra avere paura di quello che sta facendo. Si sofferma su dettagli insistiti e sovraccarichi, muove vorticosamente la macchina da presa dalla finestra dell'abitazione fino alla tangenziale, esempio stilistico di come il film tenda a tratti a perdersi il soggetto per esibizioni autoriali totalmente gratuite. Appare quindi in deficit il cinema italiano mostrato in concorso. Dove, come si è visto, ha convinto solo un film su quattro. Nelle altre sezioni invece è apparso convincente il ritorno di Silvio Soldini con *Il colore nascosto delle cose* a cinque anni dal deludente *Il comandante e la cicogna*, soprattutto nel modo in cui si prende tempo di esplorare i sentimenti dei protagonisti e per il modo in cui la città (in questo caso Roma) riveste sempre un ruolo centrale nelle deambulazioni dei protagonisti, dove Valeria Golino soprattutto ma anche Adriano Giannini sono apparsi particolarmente ispirati. Oppure tra le rivelazioni di questa edizione c'è *Il cratere* di Silvia Luzi e Luca Bellini, presentato alla settimana della Critica, storia di un'ossessione che somiglia a quella di *Indivisibili*, cioè quella di un padre che vuole lanciare la carriera della figlia dodicenne, isolandola da tutto. Il film si libera nel momento in cui non insiste su quei piani ravvicinatissimi e fa crescere la tensione nel rapporto tra i due personaggi e che esplode in un finale sorprendente, con una claustrofobia da horror. Infine c'è un cinema non catalogabile, fuori da ogni schema, ironico e scanzonato, dove si respirano tutti gli umori della terra. Il nuovo lavoro di Edoardo Winspeare, *La vita in comune* (presentato a Orizzonti) è comico e disperato (come il paesino immaginario in cui si svolge la vicenda, Disperata appunto). Un sindaco inadeguato al proprio ruolo che ama la poesia e che la trasmette a un ex-detenuto in contrasto con il fratello. Dentro c'è tutto il flusso di una vita che scorre, con i personaggi che sembrano appartenere quasi a un universo fiabesco, ancora 'in grazia di Dio' (come il titolo del precedente, ottimo film del regista), e che costruiscono forse l'esempio anomalo di un fantasy politico. Se fosse stato in concorso con i Manetti, sarebbe stata una bella scommessa.

Simone Emiliani

74. Mostra del cinema di Venezia

Il cratere

In attesa di una distribuzione nelle sale italiane, è stato presentato a Venezia l'interessante lavoro dei documentaristi Silvia Luzi e Luca Bellino. Ecco la loro intervista per Diari di Cineclub

Giulia Marras

Film di apertura della Settimana della Critica alla 74ª Mostra Cinematografica di Venezia, *Il cratere* è la storia di una famiglia (vera) che rappresenta sullo schermo la sua storia (vera) di venditori ambulanti di peluche e la scalata al successo della piccola Sharon nel neo melodico, con drammatiche conseguenze (di fantasia) del rapporto padre-figlia che questa scelta di vita può comportare. Silvia Luzi e Luca Bellino costruiscono, aristotelicamente, una mimesi di "ciò che potrebbe accadere" partendo non dal verosimile, ma addirittura dalla realtà. Hanno trovato Rosario e Sharon Caroccia, vera star neo melodica del web, e li hanno resi (bravissimi) attori di se stessi. Anche se non è il cratere del Vesuvio quello a cui si riferisce il titolo del film, si parla di Napoli e della sua gente, della sua voglia di riemergere da quel cratere e di ribellarsi a una condizione imposta, sì dai diversi contesti sociali ed economici, ma qui più precisamente, dallo sguardo dell'Altro: in primis quello di Rosario su Sharon, ma anche quello dei registi su di loro, in dulcis quello degli spettatori. L'urlo di Sharon a metà film è la rivoluzione che sconvolge e ribalta la visione: tramite la consapevolezza della sua ribellione riconquista il suo sguardo. Ora è lei a guardare noi.

Venite dal mondo del documentario: anche se ufficialmente 'Il cratere' è il vostro primo film di finzione, sono molti i punti di contatto con la realtà. In che posizione ponete questo lavoro rispetto ai precedenti? E come si definisce rispetto al materiale, al limite del privato, che racconta?

Innanzitutto volevamo che tutto nel film fosse vero, gli abiti, la casa, gli attori. Abbiamo provato a usare la realtà, e se vogliamo la forma documentaria, per arricchire un intreccio che racconta una storia semplice e intima. Abbiamo cercato di immergere lo spettatore in uno spazio simbolico dove i confini tra realtà i finzione scomparissero lentamente, con un corto circuito che si acuisce di pari passo con l'evolversi della storia. L'impronta documentaria non è nascosta, ma anzi esposta, non per ingannare lo spettatore, ma per costringerlo a vivere il privato di cui parli, la sensazione di claustrofobia e reclusione che provano i personaggi di Sharon e Rosario, ogni giorno.

Da cos'è nato l'interesse per questo tipo, alquanto diffuso a quanto pare, di famiglia napoletana in cerca del successo nel campo del neo melodico? Cosa vi ha attratto in particolare della famiglia Caroccia?

Siamo partiti da un'idea astratta, una sceneggiatura con personaggi immaginari che portava già in sé il nucleo narrativo di quello che sarebbe diventato *Il Cratere*. Sapevamo della moltitudine di famiglie che investe nella carriera neomelodica dei figli, e sapevamo che è percepita come una sfida normale, quotidiana, al pari dei genitori di qualunque altra città che sognano una carriera da calciatore o da pianista per i figli. Abbiamo scelto di ambientare la nostra storia nel *cratere* perché in quel mondo i risultati degli sforzi e degli investimenti sono immediati, nel bene o nel male. Dopo mesi di frequentazioni di televisioni private, studi di registrazione e concerti improvvisati durante le cerimonie, abbiamo incontrato Rosario e Sharon per caso, e abbiamo capito subito che i volti, l'ansia di riscatto e la sofferenza combaciavano con le nostre intenzioni. Poi è nata immediatamente una complicità indispensabile al tipo di percorso creativo che volevamo fare.

In che modo Rosario ha contribuito alla sceneggiatura? Quanto ha apportato di sé al suo personaggio e quanto al contorno familiare e sociale?

Rosario ha capito subito cosa volevamo raccontare e lo ha sentito suo, si è riconosciuto. Durante i mesi di conoscenza, di prove e di scrittura, ha tirato fuori sensazioni che non aveva mai elaborato e ci ha accompagnato nella costruzione del suo personaggio. In qualche modo ha iniziato a osservare dall'esterno il mondo in cui vive, e ha aiutato noi a guardarlo dall'interno.

Tramite una messa in scena particolarmente naturalista, le lunghe sequenze, come quella del pranzo in famiglia davanti alla televisione o il viaggio in macchina prima della registrazione della canzone, sembrano pezzi di vita reali: come sono state costruite? Erano già scritte in partenza o sono state modellate insieme alle esigenze degli attori?

Tutto è scritto e provato per giorni. Il naturalismo era il nostro obiettivo, ma per arrivarci abbiamo dovuto preparare tutto cercando di non perdere naturalezza. Tutte le scene del film sono discusse con Sharon e Rosario, e avendo girato in sequenza, loro hanno contribuito volta per volta a migliorare le nostre proposte limando l'evoluzione della psicologia dei personaggi.

Rosario sembra anteporre quasi sempre uno schermo tra lui e Sharon, che siano la videocamera che la riprende durante gli spettacoli (d'altronde è a fuoco solo quando è ripresa, mentre la sua immagine reale e la sua voce rimangono in secondo piano), o le camere di sorveglianza che installa in casa, o i vecchi filmini (originali) di famiglia, forse nel rifiuto di accettarla per quello che è, una bambina. E nella splendida sequenza finale, la rivelazione avviene ancora attraverso uno schermo. È un approccio intenzionale? Potrebbe portare avanti una riflessione sull'immagine proiettata di noi stessi, che ci definisce e ci smentisce allo stesso tempo, e in questa confusione tra fantasia e realtà sembra ancora di più smarcare l'identità (e il suo contesto culturale e sociale) da una definizione precisa.

E' un approccio ovviamente intenzionale. Il mondo neomelodico è un piccolo laboratorio, un punto di osservazione che per noi è stato prezioso. In un contesto microscopico e autoreferenziale è più facile notare come la moltiplicazione delle immagine ne annulli la sostanza e cancelli i corpi mascherando le identità. In fondo *Il Cratere* è una parabola sulla scomparsa di un corpo, quello più vicino a te, quello

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

di tua figlia, e della trasformazione della carne in pixel. Ma è un fenomeno che non avviene per ansia di successo o per semplice voglia di apparire, ma avviene perché le armi per ribadire la propria esistenza sono spuntate, sbiadite, o cancellate.

Per i personaggi avviene così un raddoppiamento della rappresentazione del sé, che si moltiplica ulteriormente nelle declinazioni reali su YouTube, in tv, sui social... Si delinea un mondo narrativo potenzialmente infinito, che non cessa dopo la fine del film. Rosario e Sharon continuano le loro vite, le medesime che Il cratere ha raccontato, anche se senza le stesse problematiche. Cos'è cambiato secondo voi nel loro mondo?

Rosario e Sharon hanno concluso un percorso di crescita con la visione del film in sala, e lo stesso del resto è accaduto anche a noi. Rosario ha preso consapevolezza del suo talento, cosa che ignorava del tutto. Sharon è cresciuta parallelamente alla lavorazione. L'abbiamo incontrata bambina di dodici anni, oggi è un'adolescente serena. Ma un altro corto circuito che si è messo in atto è che attraverso il film hanno ottenuto nella realtà quel riconoscimento sociale che il personaggio Rosario cercava nella finzione.

Nella scena iniziale, quasi programmatica, Sharon studia il Verismo di Verga mentre ripassa la coreografia di un balletto, e recita: "il Verismo è una corrente letteraria che racconta della realtà di come è fatta: racconta dei sacrifici dei contadini, i pescatori in Sicilia, le campagne, poi ha una caratteristica che non dà giudizi". Quanto consapevolezza c'era negli attori su quello che stavate raccontando? Non hanno mai avuto il timore di essere giudicati?

Il timore era più il nostro, un timore che abbiamo sempre. Ma avendo lavorato con Sharon e Rosario per quasi un anno e avendo condiviso tutte le scelte c'è sempre stata la consapevolezza di quello che stavamo facendo, della storia che stavamo costruendo. Si sono affidati a noi per il come raccontare, ma insieme abbiamo deciso cosa, sempre. Sharon ha studiato i Malavoglia, ne ha compreso il significato. E un giorno, mentre provavamo la scena del Verismo, nel ripetere *"chi nasce vincitore resta vincitore e chi nasce povero rimane sempre povero"*, ci ha puntato lo sguardo addosso e ha detto che sì, è vero, è sempre così, ma non è giusto. Poi ha guardato in macchina e la scena è uscita al primo ciak.

(dal pressbook) "Crater sfavilla e non si vede, è percepibile a fatica e per una sola stagione. Di notte, in primavera e solo dal sud del mondo." Le stelle della musica neo melodica partenopea sembrano essere equiparate a una costellazione effimera. È qualcosa che ci parla ancora della condizione del Meridione italiano?

Non sappiamo se questa costellazione è il meridione, ma sicuramente c'è talento, forza, rabbia, nelle persone che abbiamo incontrato. E tutto questo è visibile a fatica, è quasi impercettibile ma non è effimero. Va riscoperto, raccontato, perché è il grado zero di qualsiasi ribellione.

Giulia Marras

74. Mostra del cinema di Venezia

The great beyond

Sergio Sozzo

C'è un'analogia inaspettata ma potentissima in due (o forse più, ora lo vedremo) personaggi di film visti a Venezia 74, e precisamente tra Corrado Rinaldi, il protagonista de *L'ordine delle cose* di Andrea Segre (presentato in proiezioni speciali), e il Rosario Caroccia de *Il cratere* di Luzi e Bellino, passato alla Settimana della Critica. La figura interpretata da Paolo Pierobon nel titolo di Segre vive una vera e propria ossessione nei confronti del medium virtuale, del tramite telematico attraverso cui svolge le sue funzioni "ministeriali" e insieme la sua indagine personale, analizza le mappe della tratta dei migranti al pc mentre cerca il contatto con la donna che ha deciso di salvare via facebook, skype: l'unica transazione realmente conclusa in tutto il film passa alla fine per google translate, e Segre si preoccupa di sottolineare la predilezione di Rinaldi per una relazione *filtrata* con il reale mostrandocelo spesso, lui campione di scherma in gioventù, mentre sfida i contendenti simulati di un videogame. All'estremo opposto dello spettro espositivo del cinema italiano, Luzi e Bellino mandano definitivamente in ebollizione il loro lavoro quando il padre di casa Caroccia costruisce il sistema di videocamere a circuito chiuso attraverso cui controllare le attività domestiche della famiglia, e soprattutto della figlia Sharon e del suo addestramento per diventare la nuova star del "giro" neomelodico partenopeo. Pierobon/Rinaldi e Rosario *as himself* sono due vertigini che si toccano, due uomini intrappolati in una sorta di tranche ipnotica davanti ad uno schermo perennemente in diretta, un simulacro di verità e svelamento che in realtà non è mai davvero in grado di cogliere il *frame* inequivocabile, l'immagine definitiva, come quella di Sharon che scappa di casa su cui l'uomo de *Il cratere* continua a tornare e tornare, senza riuscire a metterla a fuoco, a isolarla. Ecco, il circuito chiuso è forse l'immagine-chiave della Mostra di Venezia edizione 2017, se pensiamo anche agli esperimenti in Virtual Reality allestiti sull'isolotto del Lazzaretto, a due colpi di remi dal Lido, o al maxi-evento di *Thriller* di Michael Jackson/John Landis tramutato in 3D in sala grande: ad esplicitarlo in maniera sublime è quantomeno l'incipit di *The private life a modern woman* di James Toback, una delle vette della produzione del cineasta statunitense, selezionato Fuori Concorso. Nel turbinio di split screen e *take* alternativi della sequenza di incubo e risveglio di Sienna Miller su tappeto della Sinfonia n. 7 di Šostakovič, si insinua tutto il cinema primordiale contenuto nel pannello del *Giardino delle Delizie* di Hieronymus Bosch. Il trittico (già uno split screen del tardo Medioevo) è il personale circuito chiuso della protagonista, che ne scruta spesso una grossa riproduzione appesa al muro, a sovrastare tutto l'appartamento di Manhattan della donna: un'immagine morbosa e da cui al contempo è difficilissimo staccare gli occhi e il pensiero, quel Bosch sembra contenere tutti i demoni che uno alla volta faranno visita al loft di Sienna Miller. Toback gioca a far saltare continuamente il confine tra sceneggiatura e messa a nudo dei reali turbamenti dell'interprete (tra l'altro è interessante notare come Sienna abbia partecipato ad un gioco simile circa dieci anni fa per il molto meno riuscito ma vicinissimo *Interview* di Steve Buscemi), fino a toccare attimi di sincerità quasi intollerabile, una fragilità confessionale di struggente franchezza, e nell'attrice e nei suoi interlocutori (Charles Grodin apparizione straziante, ma sorprende anche l'autobiografismo sfacciato del miliardario Carl Icahn nel ruolo di se stesso). Per chi abbia attraversato i giardini di delizie e torture infernali del mestiere della recitazione, il film è una sorta di nervo scoperto di strabordante umanità, quasi quanto l'azzardo tutto di *Jim & Andy: The great beyond*, di Chris Smith, anch'esso Fuori Concorso. Il dietro le quinte di *Man on the moon* di Milos Forman è il diario della battaglia tra Andy Kaufman, reincarnatosi in Jim Carrey, e la macchina dell'apologia hollywoodiana: il corpo di Carrey è la vittima sacrificale e il capro espiatorio di un sabotaggio che sembra ordito da un'altra dimensione, una sorta di voodoo che piomba come una maledizione su tutto il set del film del 1999, una possessione che immobilizza tanto il protagonista quanto la troupe intera, un *I'm still here* maledettamente serio, questione di vita o di morte per Jim Carrey, che da allora sembra non essere più stato lo stesso, in tutti i sensi. Nello sguardo dell'attore e nel suo spiritualismo disperato è contenuta la rivelazione più abissale dell'intero Festival, oltre il punto di non ritorno, il *loop* che è possibile soltanto attraversare, ma dal quale è impossibile uscire.

Sergio Sozzo

74. Mostra del cinema di Venezia

Quel nudo in piscina esprime coraggio

Coppa Volpi a Charlotte Rampling

Michela Manente

Non avrebbe bisogno di quest'ultima conferma della sua statura attoriale, ma un riconoscimento in più non fa mai male. E così Charlotte Rampling, 71, ha ricevuto la coppa Volpi come miglior attrice alla 74. Mostra del Cinema. A Venezia è l'interprete principale e fulcro della vicenda del film *Hannah*, coproduzione con Belgio e Francia girata in 35 mm, di Andrea Pallaoro, ultimo italiano in concorso, accolto con favore alla proiezione per la stampa per l'interpretazione 'pulita' dell'attrice britannica, che si mostra anche nuda - nella sua fragilità di donna turbata, avanti con gli anni – interpretando un personaggio in grado di recitare con gli occhi, lo sguardo e con i gesti, senza troppe parole. Nella cinematografia italiana ce la ricordiamo nei film di Mingozzi, quando aveva ventidue anni, di Visconti e della Cavani o, più recentemente, di Amelio e della Marazzi. Per lei il trentacinquenne Pallaoro, trentino ma statunitense di adozione dall'età del liceo, ha costruito il personaggio di Hannah, scrivendo il copione assieme a Orlando Tirado e convincendo l'attrice britannica mandandole il copione e il suo primo film, *Medeas*, in concorso a Venezia nel 2013 nella sezione Orizzonti. Il personaggio di Hannah è una donna dilaniata tra la lealtà e la dipendenza dal marito e la certezza di quel suo passato inconfessabile, con un'accusa di pedofilia che lo spettatore scopre piano piano. La macchina da presa ricostruisce il ritratto intimo di una madre che ha perso le sue sicurezze, alla deriva tra realtà e negazione quando si è lasciati da soli alle prese con le conseguenze dell'imprigionamento di suo marito. Il regista si era innamorato della Rampling guardando il film L*a caduta degli dei* di Luchino Visconti: nella pellicola il suo è un esercizio straordinariamente rigoroso, in cui il formalismo sobrio del regista trova uno spirito affine combinati in una moderazione ben calibrati. La Rampling reagisce al meglio alla richiesta della performance per questo giallo esistenziale estremamente rarefatto: piange compostamente in un bagno pubblico, ha qualche titubanza in società, sembra quasi voler porre fine alla sua esistenza, quando l'afflizione, causata da una grave crisi, trova l'ennesimo rifiuto del figlio della coppia. Prova a condurre la vita di sempre, dal lavoro (le pulizie in una casa dove allo stesso tempo deve accudire un bambino con problemi) alle prove di recitazione con il gruppo amatoriale di teatro, passando per il nuoto libero. Pallaoro ha mantenuto per la Rampling il ruolo della mamma nella trama, con pochi attori coprotagonisti di contorno e un cane di famiglia sofferente per il non ritorno del padrone; il progetto è passato attraverso diversi cicli di finanziamento e le riprese sono iniziate in Belgio a metà ottobre 2015 per sei settimane, sebbene nel film non ci siano volutamente riferimenti espliciti a nessun luogo.

Charlotte Rampling in "Hannah" (2017) di Andrea Pallaoro. Indagine sul progressivo sgretolamento di una donna. Coppa Volpi all'attrice protagonista: "Dico grazie al cinema europeo, Hollywood punti pure sulla gioventù"

Charlotte Rampling "Il portiere di notte" (1974), diretto e sceneggiato dalla regista italiana Liliana Cavani, con Dirk Bogarde.

Michela Manente

74. Mostra del cinema di Venezia - eventi collaterali

Le città invivibili. Bulli ed eroi nella filmografia di Caligari e Mainetti

Fra gli Eventi collaterali presentato un libro per riflettere sui grandi temi della crescita, delle periferie, dell'adolescenza, dei giovani nello spazio della Regione Veneto all'Hotel Excelsior

Paola Dei

L'XI testo che il Centro Studi di Psicologia dell'Arte e Psicoterapie Espressive che ha dedicato alla filmografia internazionale insieme a Enti, Istituzioni, critici, accademici, fra cui Franco Mariotti, Valerio Caprara, Eliana Lo Castro Napoli che ha premiato con il riconoscimento intitolato al marito Gregorio Napoli a Gabriele Mainetti e Franco Mariotti oltre ad una segnalazione speciale ad Alberto di Giglio e un indelebile ricordo a Claudio Caligari. L'Evento che ha affrontato tematiche di scottante attualità ha rappresentato un'occasione di riflessione alla quale hanno preso parte, oltre agli autori, rappresentanti di Associazioni di genitori e della distribuzione dei film. Ha presentato la serata il giornalista Salvini. I vini sono stati offerti dalla Ditta Victory srl, l'effige raffigurante Gregorio Napoli e le opere con i volti degli attori sono stati realizzati del Maestro Antonio Sodo, il vernissage dalla Regione del Veneto. La scelta di dedicare un testo ai due cineasti italiani è nata dall'esigenza di raccontare la società attuale, le periferie, il difficile percorso della crescita attraversando opere senza tempo che hanno calcato il suolo della Mostra d'Arte Cinematografica negli anni per poi arrivare a loro: Caligari e Mainetti, definiti da una delle autrici: due facce della stessa medaglia. Pluripremiati e riconosciuti a livello internazionale, i cineasti hanno infatti offerto lo spunto per comprendere meglio il disagio psicologico che deriva da situazioni difficili, conoscere i meccanismi che impediscono di modificare le cose, osservare e aprire la strada a nuovi possibili orizzonti e parlare delle nuove dipendenze. Come si legge nella prefazione, Caligari è stato un appassionato di cinema fin da bambino, trascinato da quello che un tempo era lo spettacolo popolare per eccellenza. Ha cominciato a farsi conoscere e apprezzare nel mondo del cinema negli anni 70 interessandosi fin dagli esordi a problematiche legate alla realtà e al disagio giovanile, alla politica, al sociale. Il suo primo documentario con il titolo: *Perché droga*, risale al 1976, girato nel quartiere Mirafiori di Torino. Da qui la sua carriera si è snodata fra altri documentari e i tre film di cui è stato sceneggiatore. In questo lasso di tempo è stato anche aiuto regista di altri autori come Marco Bellocchio, Pierpaolo Pasolini. Il suo ultimo film, portato a termine grazie all'impegno dell'attore e amico Valerio Mastandrea, è stato presentato a Venezia nel 2015 e ha ottenuto subito numerosi riconoscimenti fra cui il Premio Pasinetti per il Miglior Film e per il Miglior Attore consegnato a Luca Marinelli. Ha ricevuto inoltre il Premio Tulipani di seta nera Sorriso Diverso e il riconoscimento della critica. La sceneggiatrice Francesca Serafini che ha collaborato con lui all'ultima fatica insieme a Giordano Meacci, ha coniato per lui il chiasmo: *Bellezza del rigore e rigore della bellezza.* Nel ricordo indelebile di Mastandrea, emerge la ruvidità e la bellezza di questo cineasta che ci ha lasciati all'età di 67 anni, tratteggiando con tenerezza e rudezza senza mai calcare troppo la mano, tre opere di indubbio valore artistico e sociale. Gabriele Mainetti, classe 1976, attore, regista, sceneggiatore, musicista, produttore, compositore e arrangiatore delle colonne sonore dei suoi cortometraggi ha sbaragliato colleghi di razza con il suo primo lungometraggio: *Lo chiamavano Jeeg Robot,* il cui protagonista è un ispirato Enzo Ceccotti, ladruncolo di periferia che, grazie all'amore di Alessia, una ragazza abusata, si convince di essere l'eroe del famoso cartone animato giapponese Jeeg Robot d'acciaio di Giò Nagai. Presentato in anteprima alla "X Edizione della Festa del Cinema di Roma" dove fu subito segnalato dalla manifestazione *Tulipani di seta nera. Sorriso diverso, il* film ha riscosso subito un grande successo di critica e di pubblico, ottenendo ben 16 nomination ai David di Donatello e 7 statuette, tra cui quella di miglior produttore e miglior regista esordiente. Da qui è stata tutta una escalation che ha collocato il film di Mainetti nel persempre della cinematografia internazionale, ricevendo meritatamente un Premio anche al BI&FEST di Bari, intitolato a Ettore Scola, al quale il Centro Studi di Psicologia dell'Arte ha dedicato il volume del 2016. Come ha sostenuto Mariotti, i due autori apparentemente non hanno molto in comune nella forma, ma molto nella sostanza tra odore di mafia e bullismo, oppure fra periferie dell'anima che divengono etere, videogames, cyberspaces, in cerca di un futuro che forse è già un passato per alcuni senza redenzione, ma dove per altri brilla incontrastato il valore dell'amicizia e dell'amore. Due parole vanno spese anche per le musiche usate dai due registi; basta dire che la colonna sonora di *Amore tossico* è stata definita un urlo nelle vene, mentre in *Lo chiamavano Jeeg Robot* sono gli attori ad interpretare pezzi di repertorio grazie ad una coraggiosa scelta del regista. Nel testo viene citato anche il Metodo Psycofilm elaborato da Paola Dei sulla base dei principi della Psicologia dell'Arte unita ai neuroni specchio scoperti dal professor Rizzolatti e dalla sua equipe e talvolta con qualche nota di enneagramma di Naranjo. Il metodo è stato tratteggiato in alcuni precedenti libri della stessa serie. Molto gradita è stata la partecipazione di **Diari di Cineclub**, che insieme ad altri validi collaboratori ci ha onorato della sua partecipazione, ha arricchito con garbo e passione l'Evento.

Gabriele Mainetti e Paola Dei

Franco Mariotti riceve il premio da Eliana Lo Castro Napoli

Paola Dei

74. Mostra del cinema di Venezia

"Ridateci i soldi" l'iniziativa del Codacons alla Mostra di Venezia

Il Codacons (Coordinamento delle Associazioni per la Difesa dell'Ambiente e dei Diritti degli Utenti e dei Consumatori) ancora una volta restituisce ai cittadini il diritto di parola e riporta lo spettatore al centro della scena

Carlo Rienzi

Nel corso degli anni è stata ribadita più volte l'importanza dell'opinione del pubblico in campo cinematografico, prendendo in considerazione la collaborazione che potrebbe esserci tra gli spettatori e i critici. "La critica cinematografica dovrebbe dimostrare maggiore comprensione e rispetto per il pubblico, cercare di comprendere certe sue esigenze e inclinazioni. L'importanza dell'opinione del pubblico è confermata dal fatto che certi pessimi film, pur ricchi di "nomi" di richiamo, vengano condannati dagli spettatori, con la propria assenza, già dal primo giorno di programmazione. Il critico dovrebbe trovar modo di ritornare sui film e poterne riparlare tenendo conto delle reazioni del pubblico dopo un certo tempo: la relazione pubblico-critico è il segreto per una efficace critica cinematografica" (G. Gambetti, 2006). Ma oggi il pubblico, nella maggior parte dei casi, viene tagliato fuori dal processo di revisione filmica e l'unico modo per scoprire le sue preferenze rimane quello indiretto e fuorviante dello studio dell'andamento delle vendite del botteghino. È andata perduta, quasi del tutto, ogni modalità democratica di recensione dei lungometraggi, e nello specifico, il genere della recensione pungente, della "stroncatura", che prescinde da certi manierismi di professione, ma resta pur sempre attendibile. Manca un luogo dove possa essere valutata la voce "sovrana" del popolo, dal momento che spesso la critica cinematografica si dimostra elitaria, viene indirizzata ad una platea ristretta e, così, perde la propria funzione sociale. Il pubblico non può accontentarsi di un consumo silente e indifferente delle pellicole o di un giudizio che rimane, inevitabilmente, relegato in un ambiente privato. "Ridateci i soldi" è un'iniziativa del Codacons, realizzata ogni anno a Venezia in occasione della Mostra internazionale d'arte cinematografica, che vuole sopperire a tale mancanza di partecipazione democratica: al Lido l'Associazione allestisce uno spazio, gestito da Gianni Ippoliti, nel quale tutti i visitatori del Festival possono scrivere e mettere in mostra, su un'apposita bacheca, le proprie recensioni su film, attori e registi in gara, persino sulla mostra stessa e sulla condizione odierna del cinema italiano. In tale area l'opinione pubblica diviene nuovamente sovrana e sagaci provocazioni, critiche e commenti ricoprono ogni angolo della bacheca e possono essere lette da chiunque si trovi a passare di lì. A loro volta, tali recensioni possono godere di un canale di diffusione ancora più ampio, se vengono riprese o fotografate e postate sui social network. Ogni anno l'Associazione, riunita in una commissione guidata da Gianni Ippoliti, assegna la "Coppa Codacons"-frutto della mano dell'artista Ferdinando Codognotto- al commento più piacevole, sottile e canzonatorio. *Non essere cattivo* è il premio destinato al film dell'anno scorso che, a detta del pubblico, avrebbe dovuto essere ancora in gara, ma che, al contrario, è stato escluso incomprensibilmente. A partire da quest'anno, grazie alla collaborazione tra il Codacons e l'Associazione Utenti dei Servizi Radiotelevisivi, è stato creato l'Osservatorio sulla qualità, ovvero una piattaforma-operativa in modo permanente e non soltanto in occasione del Festival del cinema-dove è possibile condividere spietate recensioni e commenti sulle pellicole proiettate durante tutto l'anno. Chiunque può inviare il proprio commento scrivendo su Facebook alla pagina dell'Associazione Utenti dei Servizi Radiotelevisivi, oppure inviando il proprio parere all'indirizzo info@utentiradiotv.it. Con "Ridateci i soldi", iniziativa del Codacons divenuta un cult, si raccolgono ogni anno migliaia di commenti, grazie al grande consenso del pubblico, dal momento che tale premio garantisce il rispetto di una partecipazione democratica, creando un luogo dove l'opinione di tutti gli spettatori viene ascoltata nella sua interezza: come nel caso dei critici d'arte cinematografica, anche tutti gli altri consumatori del cinema dovrebbero avere il diritto di mostrare le loro opinioni, sincere, schiette e irriverenti che siano. Il lettore dei commenti e delle ironiche stroncature delle scorse edizioni di "Ridateci i soldi", presenti nell'apposita sezione dedicata a tale premio, su www.codacons.it, se da una parte è colpito dalla simpatia di tali recensioni, dall'altra egli prende coscienza dell'enorme valore della bacheca al Lido del Festival del cinema di Venezia: assicurare agli spettatori cinematografici una indipendente facoltà di espressione.

Consegna della Coppa Codacons ai due vincitori ex-aequo del concorso "Ridateci i soldi 2017" da sx Gianni Ippoliti, Maurizio Toffoli, Alberto Barbera, Chiara Vianello Alberoni, Franco Conte

Premio 2017.

La Coppa Codacons "Ridateci i soldi" dell'edizione 2017 è stata conferita a Chiara Vianello Alberoni e Maurizio Toffoli di Venezia, i quali hanno vinto un primo premio ex-aequo consegnato dal direttore della Mostra Alberto Barbera, alla presenza di Gianni Ippoliti e del presidente nazionale del Codacons Carlo Rienzi e del presidente regionale Franco Conte. L'oggetto dei commenti dei vincitori è il film di Darren Aronofsky con Javier Bardem e Jennifer Lawrence, *Mother*, un film che ha ricevuto svariate critiche dagli spettatori e dalla stampa. L'ironia del primo commento vincitore è lampante, infatti esso recita "Darren Darren…so dove abiti" e in esso compare l'immagine, per niente rassicurante, del coreano Kim Jongun. Il secondo messaggio vincitore è stato scritto da un cittadino di Venezia che ha visitato per la prima volta la Mostra d'arte cinematografica ed ha assistito alla proiezione di *Mother*. Tale stroncatura descrive le sensazioni di chi si è trovato ad assistere alle urla e ai fischi degli spettatori di quel film: Maurizio Toffoli scrive di non aver capito più nulla e, quando alla fine tutti fischiavano ed urlavano parolacce, si è chiesto se fosse quello il vero spirito del Festival del Cinema di Venezia. Anche quest'anno lo spazio allestito dal Codacons al Lido è stato visitato da migliaia di spettatori, che hanno lasciato in bacheca le loro acute ed efficaci osservazioni inerenti ai film in concorso: tale successo costituisce un'ulteriore conferma dell'utilità di questa iniziativa dall'alta valenza democratica.

Carlo Rienzi

Il nostro tappeto rosso. Abbiamo incontrato

La rappresentazione della Società dello Spettacolo non ci interessa. In aperta contestazione con il "red carpet", rappresentiamo chi abbiamo incontrato, Operatori e attivisti culturali, lavorano all'ombra, non calcano la pedana degli addetti ai lavori e aspiranti celebrity. Il loro impegno è superiore a quanti senza titolo passeggiano sul tappeto.

Gabriella Gallozzi, direttrice Bookciak Magazine e del Premio Bookciak, Azione! (foto di Zdenko Trivic)

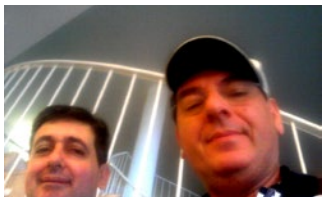
Loredana Polizzi - Responsabile della "Multisala Apollo" di Messina (foto di Nino Genovese)

Ignazio Vasta, Direttore "Festival del film per ragazzi", Giardini Naxos e Presidente reg. Sicilia del CSC (foto di Nino Genovese

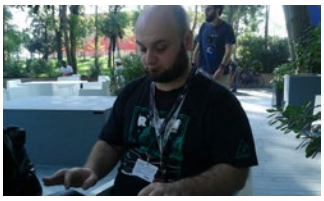
Anna Mazzaglia - Produttrice e General manager della Società "Entr'Acte" di Messina (foto di Nino Genovese)

Michela Manente, giornalista (foto di Marco Asunis)

Franca Farina, archivista e restauratrice film della Cineteca Nazionale CSC Roma (foto di M.Asunis)



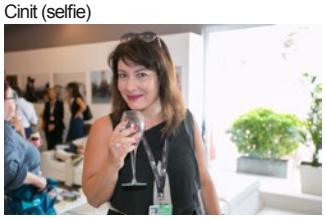
Paolo Minuto, Cineclub Internazionale Distribuzione; Massimo Caminiti presidente Cinit (selfie)



Massimo Spiga, mediatore culturale e scrittore (foto di Marco Asunis)

Tonino De Pace, presidente Circolo FICC "C. Zavattini" R. Calabria (foto di M.Asunis)

Elisabetta Randaccio, giornalista, consigliere e responsabile per le relazioni internazionali FICC (foto di Marco Asunis)



Emanuela Ponzano, autrice, attrice e regista. Cineclub Roma (foto di Matteo Mignani)

Renato Quinzio, operatore culturale e Fabio Canessa, giornalista (foto di Simone Tricarico)

Marco Asunis, Presidente FICC (foto di Rina Serreli)

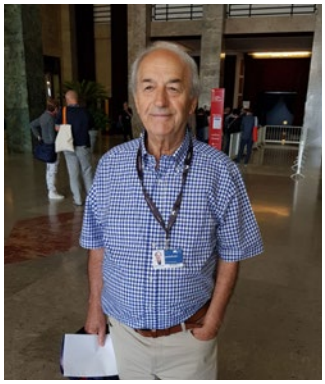
Massimo Morosini, critico cinematografico (foto di Nino Genovese)

Enrico Pau, regista (foto di M. Asunis)

Paola Scarnati e Luciana Castellina alla presentazione del premio Zavattini organizzato dall'AAMOD (foto di M. Asunis)

Erfan Rashid - giornalista e critico cinematografico (foto di N.Genovese)

Marie Claire Ocera, esperta di cinema e moda (foto di Nino Genovese)



Angelo Zanellato, critico cinematografico (foto di Nino Genovese)

Eliana Lo Castro Napoli, critico cinematografico (foto di N.Genovese)

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Anna Maria Stramondo, una Spettatrice Qualunque" (foto di Ugo Baistrocchi)

Caterina Lucrezio che con budget zero ha offerto la location per il film indipendente "Labbra Blu" di Andrea Rusich nell'incantevole Villa La Canfora www.lacanfora.it (foto di Stefano Pierpaoli)

Ugo Baistrocchi, attivista culturale (foto di Anna Maria Stramondo)

Da sx Simona Zanella e Laura Raffaeli arrivate a Venezia con i loro fantastici cani guida per presentare il progetto Cinemanchìo all'Italian Pavillon (foto di Stefano Pierpaoli)

Sergio Sozzo e Aldo Spiniello, Direttore e ViceDirettore di "Sentieri Selvaggi" (foto di Tonino De Pace)

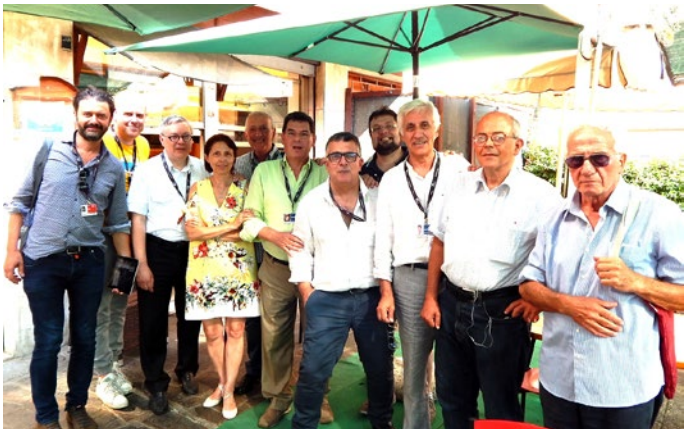
Nino Genovese, critico e storico del cinema, giornalista (foto di Anna Mazzaglia)

Guy Bertrand, archivista e tesoriere Union Nationale Inter Ciné Clubs UNICC - Inter film (foto di M.Asunis)

Janine Bertrand, Presidente Union Nationale Inter Ciné Clubs, UNICC Inter film Paris France (foto M.Asunis)

Il gruppo siciliano CINIT: Francesco De Luca, Giulia Sterrantino, Orazio Leotta e Massimo Caminiti (foto di Daniele Bracuto)

Da sx Neda Furlan, Sara Civai, Massimo Caminiti, Maria Parisi Gruppo CINIT del progetto "Corti per le scuole", schedatura di film con proposte didattiche su temi sociali



Direttivo Cinit, da sx: Giordano Giordani, Paolo Vendramin, Alessandro Cuk, Neda Furlan, Ginetto Vernaleone, Massimo Caminiti, Orazio Leotta, Daniele Bracuto, Armando Lostaglio, Giuseppe Barbanti e Giampiero Cleopazzo (foto di Giulia Sterrantino)

Studenti universitari premiati dal Cinit per il 17° Premio "Gagliardi" e 12° Premio "Dorigo", da sx: Massimo Caminiti, Marta Galeotti, Sergio Floriani, Eugenia Avveduto, Alessandro Cuk, Annarita Mazzucco, Luca Tosi (foto di Orazio Leotta)

Ricordo a conclusione degli incontri effettuati al festival dal Cinit con gli studenti dell'Istituto Secondario Superiore (I.S.S.) "Bruno- Franchetti" di Mestre, per le attività del progetto "Alternanza scuola - lavoro". Al centro la prof.ssa Alessandra Paola Arfusi (foto di Giuseppe Barbanti)

Da sx Massimo Caminiti e Giovanni Stigliano Messuti e Tommaso Faoro Coordinatori attività e incontri (foto di Orazio Leotta)

Parte del Gruppo Sassari. Da sx Simone Tricarico, Fabio Canessa, Mauro Bisaro. (foto di Renato Quinzio)

Il nostro prossimo tappeto rosso

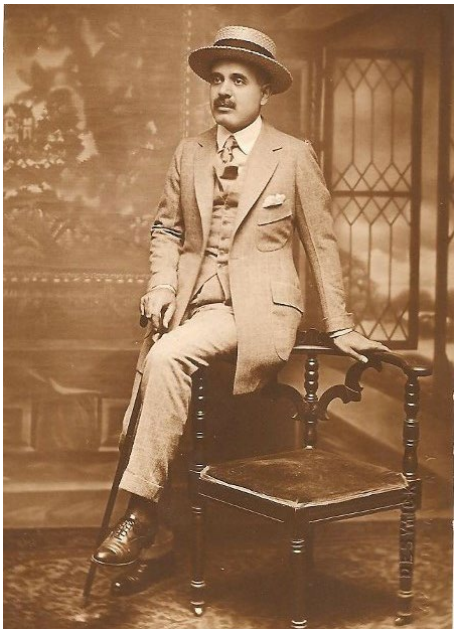
Festival del Cinema di Roma. Non fotografare i divi, non ne hanno bisogno. Fotografa il mondo degli operatori culturali e in genere chi promuove il cinema e mandala a diaridicineclub@gmail.com con una didascalia

Anche loro hanno frequentato la Mostra del Cinema di Venezia, facendo il loro umile, ma utile lavoro. Corridoio della Sala Grande. Da sx Angela Mirino, Sabrina Tiozzo (foto di Ignazio Vasta)

Achille Gaspari, il sarto socialista di Clark Gable a New York

Antonino Orlando

Durante una delle nostre telefonate il Prof. Mino Argentieri mi disse che il padre Alberto, socialista e sindacalista originario di Gissi in Abruzzo, era in stretta amicizia con il padre dell' On. le Ministro Remo Gaspari. Incuriosito da questa notizia ho approfondito un pò la questione e consultando il Casellario politico conservato presso l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, ho visto che al nome di Achille Gaspari, socialista nato a Gissi il 20 settembre del 1879, di professione sarto, è conservato un fascicolo contenente una trentina di fogli. In realtà consultando i documenti d'archivio, viene utilizzato indistintamente sia il termine di anarchico sia di socialista. A questo punto ho pensato di intervistare il nipote di Gaspari il Prof. Lucio Achille Gaspari che gentilmente ha accolto la mia richiesta di raccontarmi la figura del nonno. In una bella mattinata estiva, seduti in uno stabilimento balneare della marina di Vasto, il professore mi ha narrato alcune avventure che videro protagonista Achille Gaspari. Mi ha riferito che all'età di 14 anni (nel 1893) il nonno partì da Genova per recarsi in Canada alla ricerca del padre che, da alcuni anni, non dava più segni di vita. Giunto a Montréal, lo rintracciò dopo alcune ricerche. Viveva in una condizione difficile perché aveva perso il lavoro e oltre alla miseria, nutriva un profondo senso di colpa per non poter aiutare la famiglia rimasta in Italia. Il giovinetto cercò un lavoro e raggranellati un po' di soldi, pagò il rientro in Italia al proprio genitore e a se stesso. Tornato in Italia, a Gissi, dopo qualche anno emigrò di nuovo con destinazione l'Argentina. L'esperienza nell' America del sud non fu positiva. Viveva in una baracca fatta di ondulati di metallo alla periferia di Buenos Aires e ogni mattina doveva raggiungere il lavoro in centro con una bicicletta. Le notti piovose spesso rendevano il riposo difficile e la mattina si recava al lavoro senza aver dormito e con forti emicranie. Purtroppo i sacrifici non venivano ricompensati da guadagni adeguati. L'Argentina non era un paese ricco e non permetteva ad un emigrante di guadagnare abbastanza per raggiungere un discreto benessere. Così dopo poco tornò in Italia. Nel frattempo maturò le idee socialiste in un ambiente, quello di Gissi, in cui le ingiustizie erano tante ad opera di un ristrettissimo ceto agrario che spadroneggiava contro la massa dei contadini e degli artigiani. Proprio tra alcuni artigiani di Gissi, attivi all' interno della locale Società operai di Mutuo soccorso, maturarono le idee di riscatto e giustizia sociale. In quegli stessi anni si sposò e nel 1910 nacque il primo figlio a cui diede il nome di Emilio Zola, in onore dello scrittore esponente del naturalismo francese che con i suoi romanzi aveva denunciato le condizioni tristissime del proletariato (il figlio diventerà docente universitario e Primario di pediatria all' Ospedale di Teramo, durante il fascismo fu costretto, per ovvie ragioni politiche, a cambiare nome prendendo quello di Giuseppe). Nel 1914 emigrò di nuovo, questa volta a New York dove si sistemò lavorando in un atelier di proprietà di un ebreo. Svolgeva le mansioni di disegnatore di modelli sia maschili sia femminili. La clientela era numerosa e benestante tuttavia il lavoro non lo aveva distolto dalle sue idee e frequentava assiduamente la nutrita comunità socialista e anarchica italo americana di New York. La tranquillità economica raggiunta con il duro lavoro gli permetteva di dedicarsi ad attività di solidarietà per i compagni, che per motivi politici erano costretti a lasciare l'Italia. Tra questi conobbe e aiutò ad inserirsi nella realtà americana il sindacalista rivoluzionario Edmondo Rossoni. Tra di loro nacque una forte amicizia che rimarrà anche dopo, quando Rossoni diventerà ministro ed esponente di punta del fascismo. In quegli anni di emigrazione negli Usa Edmondo Rossoni dirigerà il giornale socialista " Il Proletario". Nel 1927 Achille Gaspari partecipò attivamente al Comitato di solidarietà di New York in favore di Sacco e Vanzetti anche se non mancherà di far sentire la sua voce critica per questioni organizzative. In Italia tornava ogni 10 anni circa. Nel 1921 nacque il secondo genito: Remo Edmondo Libero, il futuro ministro della Repubblica Italiana. Con la crisi del 1929 il proprietario dell'atelier dovette procedere ad una ristrutturazione. Licenziò il collega greco e gli affidò, a parità di salario, anche il lavoro dell'altro. Non ebbe scelta e così continuò a lavorare come dipendente fino al 1932 quando il proprietario gli vendette l'attività. Gaspari, assunse nuovamente nel suo laboratorio il collega greco: iniziò un periodo di grande lavoro e benessere. L'atelier andava benissimo e aveva una clientela ricercata e famosa. Tra questi il Presidente Roosevelt, Clark Galbe, Gary Cooper, Mirna Loy, Jean Harlow. Il Prof. Gaspari mi ha raccontato anche un particolare simpatico e allo stesso tempo significativo della bravura del nonno. Nel film *Accadde una notte* (1934) per la regia di Frank Capra, l'attore protagonista, Clark Gable, indossava un abito disegnato da nonno Achille. Lo stesso modello di abito fu inviato al figlio Remo, in quel periodo studente a Bologna, che lo indossò alla prima del film a Bologna.

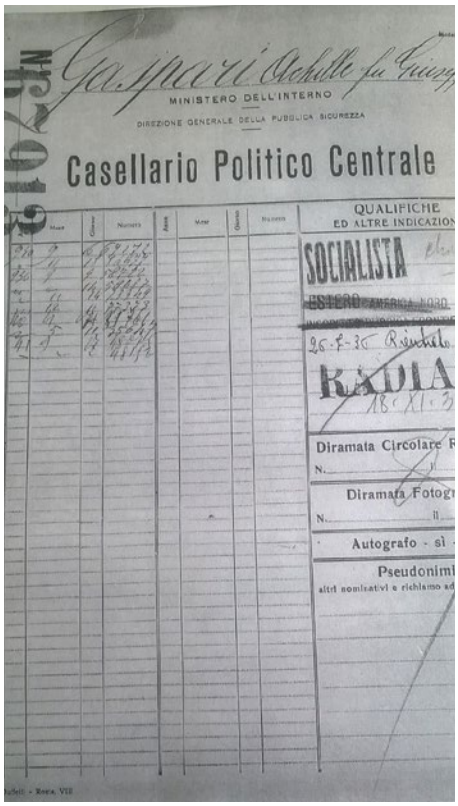

Achille Gaspari 1919. Archivio personale del Prof. Lucio Achille Gaspari

Clark Gable indossa il vestito realizzato dal sarto Achille Gaspari, nel film "Accadde una notte" (1934) di Frank Capra

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Nel lungo periodo che trascorse negli Usa, il sarto ebbe modo di stringere amicizia anche con Umberto Nobile e Italo Balbo, che in quegli anni per varie ragioni si recarono in America. Nel 1939 Achille Gaspari fece ritorno a Gissi. In quel periodo, le autorità locali di pubblica sicurezza, lo tenevano ancora sotto controllo per i suoi trascorsi di attivista socialista. Per questo motivo dovette rivolgersi all'amico Rossoni che lo aiutò dando seguito alla cancel-



Copertina del fascicolo dedicato ad Achille Gaspari. Fonte Archivio Centrale dello Stato, Casellario politico, fascicolo su Gaspari Achille

lazione negli elenchi dei sovversivi. L'amicizia con Rossoni, come abbiamo già accennato, si mantenne viva e non mancò occasione che il Ministro facesse visita all'amico per trascorrere con lui qualche momento di relax dedicandosi alla comune passione per la caccia. A tal proposito il nipote di Gaspari mi ha ricordato un simpatico episodio di quando Rossoni uscì da solo per una battuta di caccia accompagnato da un bellissimo esemplare di bracco tedesco di proprietà di Achille. Poco dopo il nonno vide tornare a casa solo il cane senza il Ministro. A quel punto, preoccupato, si mise alla ricerca dell'amico. Appena lo trovò, Rossoni ridendo gli raccontò che il cane, sconsolato, dopo averlo visto far cilecca con un gruppo di quaglie, lo aveva abbandonato per fare ritorno a casa. Questi sono piccoli frammenti di storie di vita che raccontano lotte, sacrifici, sofferenze e anche successi che le generazioni precedenti ci hanno tramandato per regalarci un futuro migliore. A noi l'arduo compito di non disperderne la memoria.

Antonino Orlando

Cinema e letteratura in giallo

Scarface (Lo sfregiato) di Howard Hanks e Richard Rosson (1932)

Un film che si rifà al mito di Al Capone, ambientato nella Chicago del proibizionismo

Giuseppe Previti

E' la storia di Tony Camone, un gangster spietato e sanguinario, che salirà ai vertici del potere scatenando una vera e propria guerra tra le gang rivali eliminando i concorrenti. Tratto dal romanzo di Armitage Trail, Scarface, il film ebbe una doppia regia, ad opera di Richard Rosson e Howard Hanks che figura con Ben Hetch anche come sceneggiatore. Il film era già pronto nel 1930 ma l'uscita fu ritardata al 1932 per le scene troppo violente che mal si conciliavano con la patina di nobiltà che Hollywood voleva darsi. Fu necessario togliere le scene più crude, anche se c'erano una ventina di omicidi, ma si usò l'accorgimento di non filmarne direttamente nessuno. Il film ebbe comunque un gran successo e fu segnalato tra i migliori dieci dell'anno. Effettivamente i guai che ebbe con la censura erano dovuti al fatto che si trattava di un'opera di " confine", anche perché era la storia di Al Capone, il più illustre gangster dell'era moderna: almeno così lo volle presentare Hanks. Il protagonista prese il nome di Tony Camone, un uomo veramente sanguinario, senza scrupoli, che uccideva con la stessa facilità con cui si cambiava le scarpe, avido come era di successo e di potere. A interpretarlo era stato chiamato un buon attore di teatro, non certo un nome famoso, Paul Muni, che però seppe dare al personaggio una tale carica di emotività e di simpatia che il pubblico amò a prima vista. Per evitare guai maggiori la pellicola fu introdotta da un'apertura assai moraleggiante che condannava i personaggi alla Camone e chiedeva al governo di essere più incisivo nella lotta alla malavita. Comunque durante la lavorazione non mancarono gli strali contro chi presentava certi personaggi più come eroi che come criminali, addirittura magnificandoli nei film. Ma Hanks aveva capito che la criminalità emanava un fascino che colpisce lo spettatore e quindi sfrutta a pieno la situazione, pur se il film è pervaso da uno scontato moralismo di facile effetto. Il film fu ben accolto sia perché era stato allestito con grande cura e molta rigorosità, sia perché aveva una sua originalità espressiva, poi Hanks rivide la regia dandogli un taglio espressionista. Una citazione particolare ai piani sequenza, il regista ricorre spesso all'artificio delle ombre cinesi, per non mostrare in forma diretta gli omicidi. Ma niente ci fu risparmiato della morte di Tony, e qui chiaramente si volle speculare sulla morte del cattivo. Nella storia non mancarono tratti scabrosi, la passione del gangster verso la sorella aveva il fascino del proibito, e lo si vede quando la sorprende con l'amante. Tony fu rappresentato come dotato di una personalità assai forte, con una grande volontà di dominare, aveva di sè una concezione smisurata che non poteva che portare a forme di eccesso sempre più evidenti. Ma decisiva fu l'interpretazione di Paul Muni, bravissimo nel tratteggiarlo ora in maniera tragica, ora comica, ora drammatica, ora grottesca. Va ricordato il titolo, *Scarface*, " lo sfregiato", cioè la storia di un personaggio brutto non solo fisicamente ma anche moralmente. Ma la deformità morale del protagonista è stata provocata e permessa da quella stessa società che ora lo vuole morto. Al Capone è certamente il colpevole ideale, ma non va dimenticato che in lui si configura la

decadenza morale di una società che prima lo ha idolatrato e poi lo ha considerato un mostro. Un film quindi ancora oggi importante perché voleva scoprire i recessi più oscuri dell' animo umano. Hanks ci descrive la "famiglia" di Al Capone come fossero i Borgia di Chicago, facendo così da precursore al genere del gangster-movie. Creò un autentico genere del male, il senso della morte è sempre incombente, con caratteristiche tipiche dei solitari eroi del cinema western, di cui del resto Hanks fu maestro. Hanks si distaccò dalla vera storia di Al Capone che fu incastrato solo per evasione fiscale, mentre la fine di Camone è molto più cruenta. Tra le preziosità tecniche ricordiamo la scena del massacro di San Valentino, o anche la scena iniziale in cui Tony uccide un uomo fischiettando, ma la scena è talmente sfumata che non si capisce se sia veramente lui l'assassino. Un film sul potere, l'ascesa di un uomo che stranamente tutti dovrebbero temere e invece lo idolatrano, lo esaltano, persino la polizia sembra temerlo. Temi certo innovativi per gli anni Trenta, ma ancora oggi fanno riflettere, perché alla fin fine sono temi eterni, legati all'illusione e al fascino del potere....

Giuseppe Previti

Sardinia Film Festival

Il filo di Arianna al Sardinia Film Festival: dalla Svizzera alla conquista del Bosa Animation Awards

Salvatore Taras

Nella Sardegna nord-occidentale, ai piedi del castello dei Malaspina c'è un luogo che sembra uscito dalla tavolozza di un pittore, e conserva l'aspetto di un borgo immaginifico e quasi fatato. È la cittadina di Bosa, solcata dalle acque del fiume Temo e bagnata da un mare di Malvasia (il tipico vino della Planargia), circondata da coste meravigliose e da generosi vigneti. L'ex "città regia" da ormai tre anni ospita l'unico concorso in Sardegna dedicato al corto internazionale d'animazione, il Bosa Animation Awards, organizzato dal Cineclub Sassari Ficc in collaborazione con l'amministrazione comunale e la Proloco "Melchiorre Melis". Palcoscenico di questa sezione speciale del Sardinia Film Festival, quest'anno è stata la corte dell'ex convento del Carmelo, dove un pubblico numeroso ha assistito con interesse alla proiezione dei venticinque corti finalisti. Tutte prime visioni di grande valore, provenienti da Italia, Spagna, Moldavia, Svizzera, Regno Unito, Argentina, Stati Uniti, Uzbekistan, Portogallo, Polonia, Cina, Ungheria, Iran, Croazia e Russia. La giuria composta dal disegnatore Antonio Lucchi e dagli animatori Giacomo Giuriato e Michela Anedda, alla fine ha premiato "Il filo di Arianna" (Ariadne's Thread), opera dell'autore svizzero Claude Luyet, un prodotto dello Studio GDS che mette in evidenza le problematiche della guerra, della condizione femminile e della solitudine. Con accordo unanime, i tre giurati hanno preferito questa "storia semplice, raccontata con delicato lirismo attraverso incantevoli disegni di scuola franco-belga, con un perfetto uso del montaggio e dei suoni, capace di dilatare i tempi, accompagnando lo spettatore nella vita della protagonista". La tre giorni si è conclusa il 2 settembre con la premiazione di Luyet, visibilmente emozionato, che ha ricevuto il riconoscimento dalle mani dall'assessore alla Cultura e al Turismo, Alfonso Campus, affiancato dal direttore artistico Carlo Dessì e dalla presentatrice Rachele Falchi. Il regista elvetico si è detto incredulo per aver prevalso su numerose opere, tutte giudicate da egli stesso di notevole spessore sia tecnico che di contenuti. Altri due filmati hanno ricevuto una menzione speciale. La prima è andata al corto polacco "Oh mather" di Paulina Ziolkowska, definito dai giurati "un'elegante e onirico bianco e nero che si sposa con un raffinato uso dei suoni, per dare vita a un'opera suggestiva ed empatica". La trama intreccia le vicende dei due protagonisti, madre e figlio, che cambiano in continuazione il loro ruolo nel prendersi cura l'uno dell'altra. La seconda menzione è andata a un lavoro italiano: "Confino" dell'animatore palermitano Nico Bonomolo, che racconta la storia di un prestigiatore che, nella cornice siciliana del Ventennio, dopo aver deriso Mussolini durante uno spettacolo viene confinato su una piccola isola. La trama ha colpito i giurati per il sapiente "connubio di immagini e musiche, capace di arrivare dritto allo spettatore sublimandosi nel climax ottimamente orchestrato che conclude la struggente opera in bianco e nero". Ma a tenere alta l'attenzione al Bosa Animation Awards sono state anche numerose iniziative collaterali. In primis la masterclass "Animation Discovery" di Giacomo Giuriato

segue a pag. successiva

Claude Luyet vincitore del Bosa Animation Award con il "Il filo di Arianna"

Fotogramma tratto da "Il filo di Arianna"

segue da pag. precedente

dello Studio Croma di Bologna, che ogni sera ha anticipato le proiezioni dei corti coinvolgendo il pubblico nella creazione di un'animazione in 2d, grazie alla proiezione sul maxischermo dei bozzetti realizzati in successione. A partire da un semplice disegno, Giuriato ha mostrato come, fotogramma dopo fotogramma (ne occorrono generalmente venticinque per realizzare un secondo di filmato) un personaggio possa iniziare a muoversi e a diventare animato. Sul palco di piazza del Carmine è stato proiettato anche il video realizzato durante il workshop "Stop and motion" di Michela Anedda, animatrice di Villacidro che ha coinvolto numerosi bambini in un laboratorio di animazione ispirato agli effetti speciali utilizzati agli albori del cinema da Georges Méliès. Sei ore di lavoro suddivise in due incontri hanno introdotto gli aspiranti cineasti, tra stupore e divertimento, alla tecnica della pixillation, giocando davanti alla fotocamera per diventare non solo autori ma anche protagonisti. Gradito ospite della kermesse è stato un mago del fumetto, il disegnatore sassarese Antonio Lucchi, autore per la prestigiosa casa editrice Bonelli, la stessa di Tex e Dylan Dog, coinvolto in un incontro-dibattito a tema con l'esperto sceneggiatore Emiliano Longobardi. Lucchi è un esempio di migrazione di ritorno. Grazie all'utilizzo delle nuove tecnologie nello svolgimento della sua attività, ha potuto ritornare a vivere nella sua città d'origine senza troppi impedimenti o disagi ai fini del successo lavorativo. Cosa impensabile solo una quindicina di anni fa, quando sarebbe stato d'obbligo vivere a Roma o a Milano. Il gran finale della manifestazione è stato il concerto del gruppo Cantagalli, che ha riproposto le indimenticabili colonne sonore dei film della Disney.

Giacomo Giuriato realizza un personaggio animato davanti al pubblico del BAA

Immagine realizzata da Giacomo Giuriato proiettata sul maxischermo

Il pubblico di Bosa Animation Awards in piazza del Carmine

Workshop Stop and Motion di Michela Anedda con i bambini

La città di Bosa (provincia di Oristano) ha origini antichissime, la sua posizione a ridosso del tranquillo fiume Temo, navigabile, ha attirato i popoli che hanno dominato la Sardegna fin dall'antichità. Bosa è uno dei borghi più pittoreschi d'Italia, dominato da un castello medioevale, con le sue case multicolori lungo la foce del fiume Temo.

Salvatore Taras

Le foto del festival sono di Salvatore Taras

Bosa Animation Awards nell'ambito del Sardinia Film Festival organizzato dal Cineclub FICC Sassari **Diari di Cineclub** | Media Partner. Con una dodicesima edizione che si chiude, c'è una tredicesima che ci aspetta, alla prossima estate 2018 con il Sardinia film festival

Dalla tecnologia al cinema techno

Carmen De Stasio

L'estensività tecnica investe interi ambiti, preservandosi un apporto fondamentale per il conseguimento di risultati di cui fruire in qualità di progresso. Fin dalle macchine originali utilizzate in fotografia e poi riformulate ai fini cinematici, si ha la netta percezione di essere oramai da tempo immemore nel mezzo di un'evoluzione tecnologica di portata pari a un ripensamento continuo. Parliamo dunque di sensibilità inserite nel contesto progressione e finalizzate a generare sensibilità mediante sofisticate strutture che perderebbero d'efficacia se private dell'impianto immaginativo, poiché la fermezza volante della macchina ricrea un'imbastitura che nella vita reale non avverrebbe o sarebbe solo fortuito cogliere. Orbene, l'incanto che nutre l'intero svolgimento della storia cinematografata dispone di mezzi tutt'altro che esplicabili e che investono sulla trama affinché essa non sia brevemente fagocitata dal ricordo e poi alienata alla disperata condizione della dimenticanza. Al contrario, iniziando dalla trama e fornendo le peculiarità delle svolte che sempre compaiono a rendere congruo il suo utilizzo, quello che definisco scenario techno-cinematico si fa espressione di un meccanismo embrionale e mai complementare, senza il quale l'intera impalcatura sarebbe improduttiva e in stretta dipendenza dall'oblio. L'insistenza sulla valorizzazione della tecnologia nel sistema-cinema pone in essere un ulteriore ripensamento che non già prevede la distanza di intenti tra gli effetti promossi dalla macchina e le abilità di ciascuno, quanto una valorialità comprensiva, alla quale va il merito di concedere ampio spazio aggregante (giammai accessoriale) a qualità che della tecnica fruiscono per offrire una panoramica delle facoltà immaginative. In tal senso muove l'aspetto caratterizzante e mobile della tecnica nel cinema. Ad essa occorre far riferimento per prospettare cosa decreti l'universalità di un film o meno. E sempre ad essa torna la deviazione meditante sulla tecnologia quale configurazione moltiplicativa di paradigmi che conciliano l'avvedutezza stilistica di tutte le corrispondenze del paesaggio umano inclusivo tanto di sperimentalità, quanto di criteri cognitivi, e che così si manifesta quale linguaggio a interferenze continue e non scompare a fronte di nuove inserzioni progressiste. Il passaggio da una definizione perentoria, fortemente impressa intorno all'idea erronea secondo cui la tecnica sconvolga l'immaginazione, si ferma al punto in cui essa sia invece capitale d'assorbimento e formazione stimolante e operativa nell'innescare tutti i sistemi possibili affinché l'immaginazione si confermi nella visualità, entri all'interno dei circuiti mentali e non si distacchi a tal punto da precludere la concomitanza esistenziale tra realtà univoca e soggettuale e alterazione espansiva e antiagiografica di realtà percepita. Ed infatti è in questo territorio vasto che potremmo definire la realtà proposta da un cinema in struttura techno come assemblage di percezioni che conducono a visualizzare la vastità prospettica da punti di vista mutevoli. Cinetici, dunque, e polisemantici.

Si tratta di sistema controllabile, in grado di concepire implicazioni fortemente correlate con gli ambiti perseguiti. Insomma, pur alitando in un luogo che sembra escludersi dalla concretezza, il solo criterio techno alimenta la pressante presenza di qualcosa che non si sofferma, ma che nel e dal suo interno si espande in quanto accadimento del quale è più semplice attivare il processo piuttosto che cadenzarne argomentazioni teoriche. Di fatto, s'immerge in tutto questo la ritmicità stroboscopica del techno-cinema: infondere un'elasticità formativa che contiene, distribuite al suo interno, tanto le aspettative che le variazioni a ricomporre visivamente dirompenze dell'esistere nel terzo millennio, con segnali che la sensibilità polisemantica coglie e con un'ambientazione che di volta in volta si sottopone a frantumazione per ritrovarsi ricomposta in alterità, pur senza visualizzare alcun minimale sortilegio meccanico e volgendo a una speculazione di segnali che rientrano nel tracciato dell'esistere. Prende così consistenza l'argomentare sul cinema e sui suoi espedienti come globalità di un meta-linguaggio inclusivo dell'incarnazione di *rifiuto al rifiuto*, conduce a un'interferenza continua che rapprende tutto dalla strada. *La beauté est dans la rue* (dal video che accompagna la canzone *Out of control* dei Chemical Brothers, storica band di musica techno). E non si tratta di un procedimento automatico: l'apertura e la complessità hanno il primato in quanto ambiente, ma spetta alla capacità di ciascuno la conversione in segni di quanto è invisibile e che sovente s'aliena per congiungersi a sollecitazioni talora perentoriamente oggettuali. Sembrerebbe questa l'aspirazione del cinema techno: il tutto senza palizzate e preordinamenti. È nel linguaggio della molteplicità il maggior riscontro al techno-cinema o quello che è oramai il cinema attuale: luogo di diffusione e in cui la plasticità di valori individuali e sociali, di tessiture mentali, non appare stratificazione rigorosa a compendio d'un impianto retorico finalizzato a esteriorizzare un ordine precluso, ma è configurazione disposta a mostrare (senza alcun minimo e pretenzioso segno dimostrativo) che le arti tendano a conciliarsi e a concimarsi vicendevolmente.

Carmen De Stasio

* <u>*Prossimo numero*</u>:
L'impianto techno-narrativo in «Blade Runner»

Spettri di Gramsci

Non è completamente esatto che l'istruzione non sia anche educazione, [...] si può dire che nella scuola il nesso istruzione-educazione può solo essere rappresentato dal corpo vivente del maestro [...] Se il corpo magistrale è deficiente [...] l'opera del maestro risulterà ancora più deficiente: si avrà una scuola retorica, senza serietà, perché mancherà la corposità materiale. In realtà un mediocre insegnante può riuscire a ottenere [...] allievi [...] più istruiti, non riuscirà a ottenere che siano più colti [...] Non si impara [...] il latino e il greco per fare i camerieri, gli interpreti, i corrispondenti commerciali. Si impara [...] per conoscere [...] la civiltà di due popoli, presupposto necessario per la civiltà moderna, cioè per essere se stessi e conoscere se stessi consapevolmente [...] si studia per abituare i fanciulli a studiare in un determinato modo, [...] per abituarli a ragionare, ad astrarre schematicamente, [...] per vedere in ogni fatto o dato ciò che ha di generale e [...] di particolare, il concetto e l'individuo. [...] Lo studio deve essere [...] disinteressato, non avere cioè scopi pratici immediati, [...] formativo, anche se istruttivo, cioè ricco di nozioni concrete. Nella scuola [...] si verifica un processo di progressiva degenerazione: le scuole di tipo professionale, cioè preoccupate di soddisfare interessi pratici immediati, prendono il sopravvento sulla scuola formativa, immediatamente disinteressata. L'aspetto più paradossale è che questo [...] tipo di scuola [...] viene predicata come democratica, mentre invece [...] non solo è destinata a perpetuare le differenze sociali, ma a cristallizzarle in forme cinesi.
(Antonio Gramsci, Per la ricerca del principio educativo, in Quaderni dal carcere)

Alice Curridori

Davide Deidda

Danilo Loddo

Antonio Loru

Michele Sanna

Uno spettro si aggira per il Medio Campidano: è lo spettro di Antonio Gramsci. La rassegna organizzata dal circolo cinematografico *Amici del Cinema* di Villacidro, intitolata *Spettri di Gramsci. A ottant'anni dalla morte quel cervello pensa ancora* è interamente dedicata alla riesumazione del pensiero del grande filosofo sardo. L'importanza dell'iniziativa è celata nel titolo stesso della rassegna: *quel cervello pensa ancora*, e l'eco del suo peso storico risuona nella nostra epoca. L'iniziativa culturale si prefigge un obbiettivo più profondo e ostico del semplice rimembrare una figura fossilizzata nella miticità del suo sacrificio, delineata con scarsa accuratezza da aridi cerimoniali; lo scopo della rassegna è invece riportare in vita il pensiero di Gramsci e permettergli di aleggiare con la sua pregnanza politica nel mondo odierno. Come si potrebbe tradurre la filosofia gramsciana al popolo senza tradire la sua essenza, se non sottolineando la sua profonda natura comunista e pragmatica? La filosofia della praxis che il giovane ma già navigatissimo, (non poteva essere altrimenti, essendo nato a Torino da genitori, di origine genovese la madre, veneziana il padre), filosofo Diego Fusaro, individua come punto cardine, trait d'union del pessimismo dell'intelligenza con l'ottimismo della volontà; filosofia della praxis, che trasforma la filosofia, da mero, altezzoso, a volte fino alla spocchia, sapere accademico, che parla, senza in fondo dire niente, solo agli addetti ai lavori, assisi nelle loro torri d'avorio, in sapere politico che genera dapprima coscienza delle origini storiche, (umane troppo umane, direbbe il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche che come Gramsci trovò in Torino la sua città-mondo, da sveglio il filosofo sardo, immerso ormai nelle nebbie del suo delirio quello tedesco controvoglia), condizione storiche che ci sono date, e sono l'attualità per ciascuno, il suo tempo in altre parole, in azione, lotta per trasformare il mondo, secondo un progetto di giustizia sociale che, detto in due sole parole, si chiama comunismo scientifico, (a chi due non bastassero, consigliamo ancora oggi, l'attualissima, più attuale che mai, lettura del Manifesto del Partito Comunista, scritto nel 1848 da un duo che da allora non ha più avuto eguali: Karl Marx e Friedrich Engels, compositori di musiche e parole di due brani che ci auguriamo tornino di grande successo soprattutto tra i giovani: Materialismo storico e Materialismo dialettico, che assieme formano l'album, il long plain, lp o 33 giri, si diceva una volta: Filosofia della Praxis). Come onorare adeguatamente il pensiero di Antonio Gramsci, se non con l'impegno a metterlo in pratica, calando le riflessioni del pensatore sardo nel complesso e multiforme contesto della civiltà occidentale odierna? La rassegna ha consentito di costruire un connubio tra la forma della divulgazione e i contenuti trasmessi: è proprio la filosofia gramsciana, esposta in diverse modalità nei vari appuntamenti dell'evento, che delinea il ruolo dell'educazione come mezzo di formazione culturale e politica, di coscienza della propria condizione, di costruzione di una democrazia in cui le disparità sociali non siano rese immodificabili dalle disabitudini critiche e analitiche imposte dalla scuola e dal circolo mediatico. La partecipazione alla politica, *alla vita nella città*, conosce il suo principio nella divulgazione culturale che Gramsci auspicava, e di cui Gramsci, in questo caso, è argomento. E il modo migliore per divulgare l'importanza della cultura è divulgare la cultura stessa: principio in cui la rassegna trova il suo significato. Il sintomo più evidente del tramonto della civiltà occidentale è la scomparsa di ogni valore che non sia quello onnipervasivo del libero scambio: la conseguente cristallizzazione della condizione annichilita dell'uomo, del lavoratore, del giovane appare irreversibile. Il cittadino, purtroppo un termine diventato eufemistico, è fagocitato fin dalla prima educazione all'interno di una società presentata come immutabile. Il fissismo ideologico e l'assiomatica

segue a pag. successiva

Antonio Gramsci visto da Davide Deidda

13.07.2017. Presentazione Rassegna Gramsci. Intelligenze varie (foto di Rosaria Meloni)

segue da pag. precedente

del *do ut des*, pongono, come spiega brillantemente Diego Fusaro nella sua ultima opera, *Pensare Altrimenti* (il professore ha tenuto la conferenza conclusiva della sesta, ultima giornata della rassegna, il 6 settembre) come parametro dell'esistenza e dell'identità, il possedere e non l'essere, che accompagnano l'uomo sin dall'infanzia, passando per l'adolescenza e la scoperta della sessualità, fino all'età adulta segnata dalla rassegnazione alla flessibilità e alla precarietà. Altri momenti di altissimo valore scientifico, nel contesto della rassegna, sono stati la relazione sulla presenza del pensiero di Gramsci nel mondo arabo, della professoressa Patrizia Manduchi, docente di Mondo arabo presso la facoltà di scienze politiche dell'Università di Cagliari e della dottoressa Alessandra Marchi del GramsciLab, sempre dell'Università di Cagliari; la conferenza di presentazione, con la relazione, precisa e puntuale del professor Sergio Portas, l'intervento di uno strepitoso professor Toto Putzu, la presentazione della rassegna, e la partecipazione a tutti i suoi momenti, dell'Assessore alla Cultura del Comune di Villacidro, Giovanni Spano e, se permettete, senza falsa modestia, gli interventi degli scriventi. Senza dimenticare la proiezione di tre bellissimi film, stilisticamente molto diversi, tutti di grande valore scientifico e pregio artistico: *Nel mondo grande e terribile*, dei registi Daniele Maggioni, Maria Grazia Perria, Laura Perini; *Gramsci 44*, di Emiliano Barbucci; *Gramsci. Film un forma di rosa*, di Gabriele Morleo. Evitare il declino celato nel caos del bombardamento consumistico non solo è possibile, ma si rivela una necessità sempre più incalzante per la conservazione del semplice diritto alla vita. E in questa notte del mondo, caratterizzata da nitide disparità economiche e conseguentemente sociali, la politica dovrebbe essere la garante incorruttibile del diritto alla trasformazione volontaria della società (innanzitutto attraverso la dissoluzione della dicotomia *aristocrazia finanziaria-massa planetaria precarizzata*), in virtù della giustizia e dell'equità come principi filantropici prioritari nel rapporto *inter personam*. Ma dunque, in termini gramsciani, come riesce il potere egemone dell'élite finanziaria a opprimere la politica, vettore del cambiamento? La risposta è chiara: soffocando la gioventù, sua principale energia rinnovabile intellettiva e reattiva, motore della dialettica struttura-sovrastruttura, fautrice dell'inarrestabile evoluzione del blocco storico. L'esortazione dei creatori della rassegna è quella di Gramsci: impossibile non condividere con questo eroe del pensiero e della coscienza politica e sociale la convinzione che l'istruzione e le relazioni solidali e comuniste tra i membri della società (e tra i giovani in particolare) possano forgiare una forza, destituente prima, costituente poi, che riesca a riunire il coro del dissenso olistico verso una società fondata sulla mercificazione totale e sul nichilismo che porta le sue radici fino a un'epoca senza futuro. L'obbiettivo sarà porre l'individuo al centro della storia, e ad essa dare una forma ben definita, come Gramsci insegna, per una migliore convivenza. E in nome di questo obbiettivo ci sentiamo di dire: giovani, lavoratori, cittadini di tutti i Paesi, unitevi! Parafrasando di Diego Fusaro (che ha chiuso la Rassegna, con la sua relazione: *Antonio Gramsci. La passione di essere al mondo*, il 6 settembre, in Piazza Lavatoio a Villacidro) il titolo di una delle sue opere più note: *Bentornato Marx*, noi oggi diciamo: *Bentornato Gramsci!*

25.08.2015. Conferenza, da sx Patrizia Manduchi, professoressa di Mondo Arabo Contemporaneo, Università di Cagliari; Alessandra Marchi, gramsciLab, Laboratorio di studi internazionali gramsciani dipartimento di Scienze Sociali e delle Istituzioni, università di Cagliari; prof. Antonio Loru (foto di Giovanni Spano)

28.07.2017. una visuale del pubblico (foto di Giovanni Spano)

Filosofi: da sx Diego Fusaro e Antonio Loru (foto di Mario Deidda)

Una delle locandine della rassegna realizzate da Davide Deidda.

Alice Curridori, Davide Deidda, Danilo Loddo, Antonio Loru, Michele Sanna

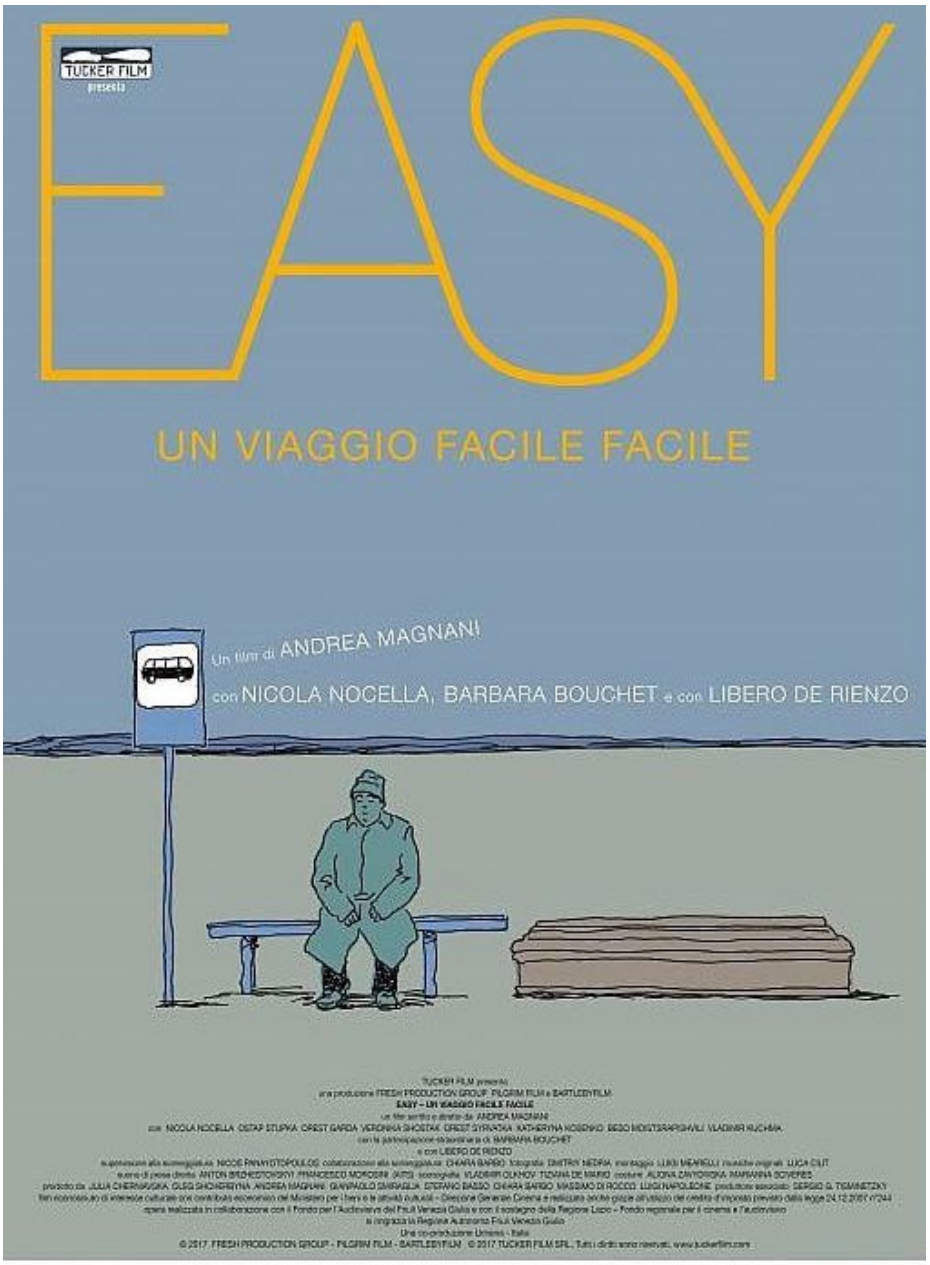
Diari di Cineclub | Media partner

Easy - un viaggio facile facile

Regia di Andrea Magnani, con Nicola Nocella, Libero De Rienzo, Barbara Bouchet, Ostap Stupka, Veronika Shostak. Genere Commedia - Italia, Ucraina, 2016, durata 91 minuti, distribuito da Tucker Film

Giulia Zoppi

Passato al festival di Locarno 2017 con grande successo di pubblico e critica, *Easy*, opera prima del riminese Andrea Magnani, giunge adesso nelle sale raccogliendo attenzione e curiosità come di rado succede ai debuttanti. Andrea Magnani non è un regista alle prime armi, dal 2002 è nel mondo del cinema e se ha iniziato come sceneggiatore, presto ha dirottato il suo impegno verso la regia di cortometraggi e documentari, racimolando premi importanti (ovvero: *Basta guardarmi*, 2006, selezionato al World Film Festival di Montreal e al Giffoni Film Festival e *Caffè Trieste*, 2009, selezionato da diversi festival e vincitore del premio Miglior documentario al Trieste Film Festival -Zone di Cinema-) a dar valore al suo talento di autore apolide e curioso (vive tra New York, Trieste e non solo). Con *Easy* siamo di fronte ad un road movie che coniuga con scioltezza e nessun inciampo narrativo, elementi comici ed elementi drammatici con notevole accuratezza formale, attingendo a registri che spaziano dallo slapstick delle comiche in B/N, all'andamento lento e sospeso, a tratti lirico e malinconico, tipico della tradizione cinematografica d'oltrecortina, sovvertendo i canoni del prodotto cinematografico medio, "colonizzato" dallo stile "americanocentrico" veloce e cinico, con rara sapienza e senza smagliature. Isidoro detto Isi è un ragazzone infelice che si abbuffa di cibo spazzatura davanti alla playstation installata nella sua camera da letto, in sovrappeso e complessato, nascosto dietro una folta barba nera e oppresso da una madre iper-tonica che lo vorrebbe magro e scattante (un' efficace e convincente Barbara Bouchet) e da Filo, il fratello a cui non si rifiuta nulla (Libero Di Rienzo), dietro al cui successo professionale, si nasconde una natura truffaldina e ambigua. La depressione di cui soffre Isidoro e che cura con abbondanti dosi di psicofarmaci, lo hanno reso silenzioso e diffidente per cui i goffi tentativi di suicidio, che immaginiamo coinvolgerlo di tanto in tanto, assumono il senso di una fuga ("da fermo", come direbbe lo scrittore Edoardo Nesi) a cui si aggrappa nella speranza di trovare un posto meno deprimente della sua camera da letto, dopo aver abbandonato, molti anni prima e quasi all'improvviso, una carriera decisamente promettente come pilota (precocissimo) di go-kart. In una mattina grigia come tante Isi viene avvicinato da Filo che gli comunica l'urgenza di trasportare con un carro



funebre e in tempi record la salma di un suo operaio Taras, deceduto a causa di un incidente al suo cantiere, per seppellirlo nel suo paese d'origine, in Ucraina. L'impresa non convince Isi, ma l'ascendente che il fratello ha su di lui, ha la meglio sulle resistenze e così, munito di traduttore digitale italiano/ucraino e di cibo ipocalorico fornitogli dalla madre salutista (debitamente sostituito con junk food di "prima scelta" appena giunto all'autogrill), Isidoro parte alla volta dei Carpazi, coadiuvato dalla voce suadente e meccanica di un navigatore automatico. Giunto di notte alla dogana e oltrepassato il confine ungherese, il tono del film abbandona i contorni della commedia dal taglio consueto (stiamo parlando delle recenti pellicole italiane che abbiamo visto in quantità, ambientate in contesti provinciali e caratterizzate da situazioni di disagio familiare, lavorativo et similia) si trasforma in un racconto di formazione, un viaggio iniziatico in cui il nostro protagonista (sempre perfettamente in parte, tanto nel registro comico che in quello stralunato e silenzioso/attonito della maschera da cinema muto) è vittima di una serie impressionante di situazioni grottesche al limite del surreale, alle quali risponde, sorprendentemente, con un'audacia e una pervicacia del tutto inaspettate (da ciò che si poteva evincere

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

dalle prime sequenze friulane). Il bello di questo piccolo film (per budget investito) è che abbandonando ogni tipo di cliché di genere, ne inventa continuamente altri e tutti riescono ad essere funzionali al racconto, dando prova di un'abilità registica e di controllo sulla sceneggiatura, che sorprende per un'opera prima. Impaurito dalla sua stessa ombra, il nostro eroe riesce nel men che non si dica a sbarazzarsi del navigatore e a perdere (per furto) il carro funebre, trovandosi sperduto in un ambiente sconfinato e silenzioso, nel quale non ci sono segnali riconoscibili a chi non conosca la lingua locale. Trascinandosi appresso la bara del povero Taras a fargli da sostegno psicologico (a tratti sembra di rivedere il bellissimo *Le tre sepolture* di Tommy Lee Jones in cui il protagonista era impegnato nel picaresco tentativo di dar sepoltura ad un morto sconosciuto, attraverso un paesaggio ignoto e senza riferimenti) assistiamo a continue prove a cui Isi si sottopone inconsapevole, alla ricerca della destinazione (il villaggio dei Carpazi in cui vive la famiglia di Taras). Seguiamo così la sagoma corpulenta di Isi vagare nella natura incontaminata e a tratti desolata delle valli ucraine, in un silenzio ostinato, senza disperazione: lo vediamo imbattersi in personaggi sempre accoglienti e generosi nonostante la lingua diversa sia un ostacolo e lo troviamo preoccupato ma senza soccombere alla paura (Magnani ci ricorda che tutti coloro in cui si imbatte Isi sono persone che stanno perdendo qualcosa, in favore di qualcos'altro –aggiungo-) deciso a trovare ciò che sta cercando, sia quel che sia. Pur braccato dalla polizia per aver superato i limiti di velocità con il carro funebre (da cui la perdita del navigatore con cui si orientava e conseguentemente del percorso, in una scena in cui lancia il veicolo alla velocità di un'auto da rally, con esiti comici), il suo corpo lento e affamato riesce ad eludere la galera con una fuga esilarante e a riprendere il cammino, confidando nella buona sorte che ha le sembianze, ogni volta, di qualcuno che spunta dal nulla e nel nulla scompare. Abbiamo apprezzato molto l'incedere paziente e affaticato di Isi attraverso luoghi che secondo la nostra visione edulcorata della realtà ci sembrano solo desolati, poveri, dimenticati… perché gli stessi luoghi ci hanno riportato verso un immaginario spoglio ma significante, dove l'ambiente assume il carattere di un personaggio e si fa storia, narrazione. Isi nella natura muta e rigogliosa che accompagna il suo vagabondare interrogativo, si appropria di quella parte di sé che aveva smarrito quando poco più che bambino, si era addormentato durante una gara di go-kart nel bel mezzo della pista, rovinando per sempre la carriera molto promettente che il suo talento in erba gli aveva assicurato. Nel confrontarsi con la solitudine e con il sentimento di tristezza (ben più eloquenti delle sue gare di playstation) che accompagnano il suo percorso di crescita con la salma di Taras al seguito, condotta ostinatamente verso una degna sepoltura, Isidoro si libera finalmente dal giogo familiare (comprende la malafede del fratello che si rivela molto più debole di lui e della madre, incapace di accettarlo per com'è) e si spoglia dei suoi timori, raggiungendo inconsapevolmente il proprio destino. Non sveliamo il finale per non togliere la sorpresa. Concludiamo solo col dire che il personaggio hopperiano (la fotografia in alcuni momenti riporta al pittore americano tanto quanto gli echi di molte espressioni di Isi e dei suoi compagni di viaggio hanno un debito con il cinema di Aki Kaurismaki) nitidamente disegnato da Magnani, ci ha regalato un ritratto umano di rara intensità e di spessore, capace di farci ridere e di commuoverci in ogni momento, rivelandoci un nuovo regista molto promettente e un attore altrettanto dotato (Nicola Nocella). Merita un plauso l'intero cast ucraino, che si muove armonioso, ironico e surreale, sulle note delle musiche perfettamente in tema di Luca Ciut.

Giulia Zoppi

Terramare

Cinecamp euromediterraneo. Approfondimenti e co-working per un arcipelago del nuovo cinema mediterraneo
Bernalda (Matera) 8/9/10 settembre 2017

Marco Antonio Pani

Nelle giornate dell'otto 8 , 9 e 10 settembre ho partecipato a Bernalda, in Basilicata, in rappresentanza della nostra associazione, alle giornate di co-working organizzate dai nostri "gemelli" di Rete Cinema Basilicata, per la progettazione di "Terramare", il progetto con cui RCB (con noi fra i partner del progetto) ha vinto il bando per Project Leader di Matera 2019 nell'Area Cinema. A me toccava, come vicepresidente di Moviementu, presentare la nostra associazione, la sua storia e quella della legislazione in fatto di cinema nella nostra isola, capire con più esattezza quale fosse il progetto di Rete Cinema Basilicata, immaginare quale potrebbe essere in futuro il nostro ruolo e formulare delle prime ipotesi progettuali. Ho partecipato come relatore al panel dal titolo "Cinema, imprese e cooperazione euro mediterranea", gli altri relatori erano Patrizia Minardi (Dirigente ufficio Cultura, Turismo e Cooperazione Euro mediterranea della Regione Basilicata), Salvatore Verde (membro CDA Lucana Film Commission), Mario Perchiazzi (presidente CNA Cinema&Audiovisivo Roma) e Leo Montemurro (presidente CNA Basilicata Matera). Moderava il regista e produttore Antonello Faretta, presidente di RCB. Utilizzando una presentazione contenente foto e documenti vari della nostra storia associativa, ho spiegato come siamo nati, quali siano i risultati ottenuti dall'associazione, quali le attività svolte e quali gli aspetti irrisolti e le cose da migliorare in futuro. La nostra esperienza è risultata essere davvero "gemella" di quella di Rete cinema Basilicata e questo ha dato all'uditorio la sensazione del formarsi di una vera rete interregionale che agisce dal basso nell'interesse del proprio "territorio autoriale, lavorativo e imprenditoriale cinematografico". Un "modus" che persino i rappresentanti della Lucana Film Commission hanno auspicato contagioso per le altre regioni, soprattutto al Sud. L'assetto della nostra legge cinema regionale (della quale ho descritto la genesi, le finalità e i risultati raggiunti senza tacere anche i punti deboli e che andrebbero prima o poi "aggiustati") ha molto interessato tutti e incontrato una generale ammirazione, per lo meno per i suoi principi generali e per l'entità e potenzialità del sostegno alla filiera sia sul piano culturale sia su quello produttivo e in termini di ricaduta. Ascoltando i relatori, ho avuto la sensazione che la Lucana Film Commission, anche se da un punto di vista operativo si trova in un momento più primordiale rispetto alla nostra, dall'altro sembra avere mire più circoscritte, puntando a essere solo (si fa per dire) uno strumento il più efficace possibile di servizio alle produzioni, di attrazione e di promozione, e arrivando a firmare un accordo con RCB che prevede, tra l'altro, la scrittura congiunta di un progetto di legge cinema regionale da proporre al governo lucano. Insomma: mentre noi abbiamo già, dal 2006, una legge che prevede per lo sviluppo del cinema sia l'aspetto culturale sia quello produttivo ed economico, e ci siamo trovati spesso a doverla difendere con decisione a causa della scarsa stima e considerazione che i presidenti della nostra film commission e della regione hanno in passato dimostrato nei suoi confronti (ultimamente le cose sembrano essere un poco migliorate), in Basilicata, dove leggi del genere ancora non ce ne sono, Rete Cinema Basilicata e la Film Commission hanno appena firmato un accordo per lavorare insieme fino ad averne una. Chapeau. A Bernalda si è parlato molto di cinema del reale, di mediterraneo, di produzione, di "visione", di diffusione, di multimedialità e di crossmedialità, di cineturismo e di luoghi del cinema. Mi ha colpito l'assenza di contrapposizione fra tutti questi concetti che ha regnato nell'interessante e qualificato plateau degli ospiti invitati. Oltre a quelli già citati, hanno partecipato ai lavori personaggi come Jean Perret (Direttore del Dipartimento Cinema della Haute école d'art et de design - Genève) che ha tenuto un focus specifico sul cinema del reale, il giornalista Mimmo Morabito (Ufficio stampa di cultura, film e festival come il Pesaro Film Festival) che ha tenuto una conferenza sul ruolo dell'ufficio stampa e dell'addetto stampa nella promozione di opere o eventi, Giuseppe Lalinga (Basilicata Cineturismo Experience) che ha descritto un esteso progetto di valorizzazione dell'attrattivo turistico dei luoghi del cinema Lucani, Andrea Coluccia (Responsabile Europa Creativa Media Bari) , Bruno Roberti (Critico cinematografico e professore di regia cinematografica Università della Calabria) che ha assicurato l'appoggio al progetto e il partenariato del DAMS dell'Università della Calabria, Rossella Tarantino (Manager Sviluppo e Networking Matera 2019), e Ariane Bieou (Manager Culturale Matera 2019) con la quale si è svolta una videoconferenza di lavoro fra i soci di RCB e i partner del progetto per Matera 2019. L'intensità dei lavori e il generale atteggiamento di

segue a pag. successiva

Angelo Troiano (produttore, vicepresidente Rete Cinema Basilicata), Silvio Maselli (Assessore al Comune di Bari con deleghe a culture, turismo), Daniele Basilio (Ufficio Produzioni e Progetti Audiovisivi AFC), Antonello Faretta (regista, presidente rete cinema basilicata), Antonella Pellettieri (consigliere d'amministrazione della lucana film commission), Domenico Raffaele Tataranno (sindaco di Bernalda) (foto di Roberto Mele)

Salvatore Verde (consigliere d'amministrazione della lucana film commission), Patrizia Minardi (Presidente dell'ufficio Sistemi culturali e turistici della Regione Basilicata), Antonello Faretta (regista, presidente rete cinema basilicata), Mario Perchiazzi (CNA cinema Roma), Leo Montemurro (CNA Basilicata), Marco Antonio Pani (vicepresidente Moviementu - Rete Cinema Sardegna) (foto di Roberto Mele)

segue da pag. precedente

a professionalità e serietà, mi hanno dato la sensazione di un progetto realmente interessante, su cui, sinceramente, credo che Moviementu dovrà investire energie e dal quale l'associazione, e tutti i soci, ognuno secondo le proprie specialità e specificità, potranno trarre un vantaggio notevole in termini di apertura, e di conoscenza di nuove realtà artistiche, imprenditoriali, professionali e formative. Durante l'ultima mattinata di lavoro, dopo aver sentito quali fossero le intenzioni dei proponenti del progetto e in seguito anche alla videoconferenza con la manager culturale di Matera 2019, che chiedeva praticità e concretezza in tempi rapidi, ho preso la parola per presentare ai soci di RCB e agli altri partner presenti un'ipotesi su quale potesse essere l'apporto di Moviementu al progetto. Moviementu si autofinanzia con le tessere dei soci e con le poche iniziative sociali che il tempo del lavoro ci permette di organizzare, e non partecipa di norma a bandi pubblici di alcun tipo per non entrare in concorrenza con i suoi soci, siano essi persone fisiche, imprese o associazioni, per cui non potrebbe certo essere un partner "di capitali". Moviementu potrebbe però: 1) fungere da collettore e coordinatore di forze "altre" pertinenti al territorio cinematografico e culturale della Sardegna, come per esempio l'Università, e il Celcam. Dato che il progetto prevede la realizzazione di un film collettivo realizzato anche da autori internazionali del cinema del reale con la collaborazione dei migliori studenti delle scuole di cinema euro mediterranee, l'Università potrebbe infatti decidere di partecipare in termini di mezzi e di partecipazione docente e studentesca al progetto, in fase di scrittura, di realizzazione e montaggio, di comunicazione. Un'altra possibile collaborazione che Moviementu potrebbe attivare, è quella con i principali festival sardi (nazionali e internazionali) dedicati ai temi del mare, dell'emigrazione, del cinema giovane e del cinema del reale, affinché essi, in rete, realizzino la curatela di una rassegna del "cinema delle isole" che avrebbe il suo evento finale proprio a Matera 2019. Ho parlato poi ai soci di RCB del nostro ufficio giovani e del successo del premio centottanta da loro immaginato e organizzato (un concorso dedicato a giovani esordienti sardi o residenti in Sardegna con opere di centottanta secondi esatti) e immaginato (ad alta voce) che l'Ufficio Giovani potrebbe organizzarne un'edizione dedicata a lavori provenienti dai paesi che si affacciano sul mediterraneo. Infine, per quanto riguarda il film collettivo, ho chiesto ai soci di RCB cosa ne pensassero se Moviementu, come partner di Terramare, estendesse ai produttori sardi l'invito a valutare la possibilità di co-produrre il film collettivo e quindi far parte reale della cordata produttiva del film. La risposta del direttivo di RCB a questa e alle precedenti proposte è stata del tutto positiva. Credo che si tratterebbe, per i nostri produttori in crescita, di un'ottima opportunità. Se, come credo, Rete Cinema Basilicata sarà in grado di attrarre sul territorio i migliori talenti euro mediterranei del cinema del reale per la realizzazione del film collettivo, ci sarà infatti la possibilità per i nostri produttori di mettersi alla prova in un'operazione di tipo nuovo, per di più in collaborazione con i migliori studenti delle scuole di cinema europee, e di essere annoverati fra i produttori del film che costituirà l'evento di apertura di Matera 2019.

Marco Antonio Pani

Un momento della videoconferenza con Ariane Beiau, Manager Culturale di Matera 2019 (foto di Roberto Mele)

Un momento di co-working di Rete Cinema Basilicata (foto di Roberto Mele)

Un momento dell'incontro di co-working dell'ultima giornata di lavori. Fra gli altri, al tavolo, l'addetto stampa Mimmo Morabito e la sceneggiatrice lucana Mariolina Venezia (foto di Marco Antonio Pani)

Da sx: Antonello Faretta, regista e produttore, presidente RCB; Marco Antonio Pani, Vice Presidente Moviementu - Rete cinema Sardegna; Angelo Troiano, produttore, vicepresidente RCB; Enzo Saponara, attore, ex vicepresidente e socio RCB (foto di Gaetano Russo)

Da sx Antonello Faretta, Luca Acito (regista crossmediale e socio di RCB), Enzo Saponara e Nicola Cúccaro (scenografo). Le magliette di Moviementu fanno furore (foto di Antonella Pellettieri)

www.moviementu.it - www.retecinemabasilicata.it

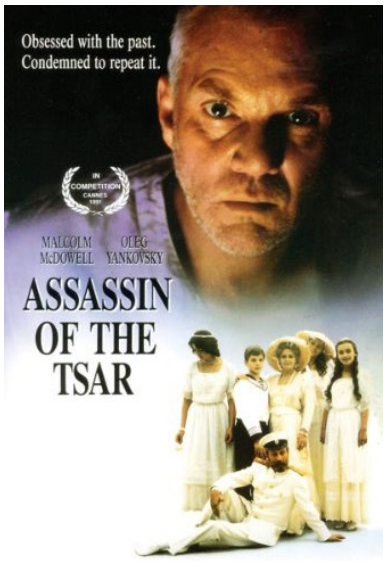
Primavera a Cagliari con Karen Šachnazarov

Karen Šachnazarov: non solo maestro di cinema

Carlo Fredduzzi

Grazie alla mia non più verde età, ho avuto occasione di conoscere il padre di Karen in virtù del mio incarico di Direttore responsabile dell'Agenzia TASS in Italia, anche se a quel tempo scrivevo contemporaneamente su *l'Unità*, *Paese Sera*, *Rinascita*, *Critica Marxista* e altre testate come la bellissima rivista letteraria di Gianni Toti *Carte Segrete*. In Redazione il mio primo compito era quello di indicare ai colleghi russi le notizie della carta stampata italiana su argomenti che avrebbero interessato la Tv, Giornali Radio e i mass-media dell'Urss. Quindi i primi dispacci dovevano essere gli scioperi delle varie categorie di lavoratori che difendevano i livelli di occupazione e i salari. L'Italia era un paese capitalista, anche se un paese amico e collaborativo, ma il nostro notiziario mattutino inviato a Mosca era sempre quello. Iniziavamo la riunione di redazione con la richiesta rituale del Direttore russo: *"Carlo, quale sciopero di un certo peso c'è oggi?"* Ed io segnalavo le categorie di lavoratori che quel giorno avrebbero incrociato le braccia. La riunione si fermava un attimo, il tempo di battere sulla telescrivente che i metalmeccanici o i poligrafici stavano scioperando o che *tram* e *bus* erano rimasti nelle rimesse di Prenestino o altri depositi dell'Atac/Atam o Atan. Poi, dopo il caffè, si riprendeva la riunione e si affrontavano i temi di maggiore spessore: la politica internazionale e in particolare le novità o i cambiamenti della politica italiana. Era certamente la classica *routine*, ma lavorando sul nastro della telescrivente, dove senza sosta ci arrivavano da Mosca tutte le notizie di carattere politico, economico, scientifico e culturali, avevo accesso ad uno spaccato dell'Unione Sovietica che pochi privilegiati potevano permettersi. Ovviamente il notiziario politico ed economico arrivava in russo e la mia laurea in filologia slava mi aiutava a tradurre i pezzi rispetto ad alcuni colleghi che improvvisamente dovettero in poco tempo riciclarsi da traduttori dall'inglese a traduttori dal russo. E furono bravissimi: durante i mesi dell'estate 1967 divennero all'altezza del compito. Quel lavoro è stato per me una vera e propria scuola di vita, perché ho avuto poi l'occasione di leggere e spesso di conoscere personalmente personaggi sovietici agli altri sconosciuti, ma che hanno svolto fino al 1991 un ruolo importante nella vita politica di quel paese. Tra parentesi, tutta la redazione italiana fu licenziata a causa della crisi economica russa che aveva tagliato i fondi della redazione romana dell'Agenzia Telegrafica dell'Unione Sovietica, come recitava l'acronimo russo. Uno di questi era il padre del futuro grande regista e organizzatore del mondo cinematografico russo, attuale Direttore generale della Mosfilm Karen Šachnazarov. L'ho incontrato un paio di volte durante le visite di Gorbaciov in Italia quando si seguiva tutto ciò che faceva e diceva Michail Sergeevič, soprattutto attraverso i suoi consiglieri, in particolare Vadim Zagladin, Černiayev e appunto il padre di Karen: un vero signore e una grande mente, quasi un profeta per come riusciva a descriverci quello che sarebbe successo di lì a poco. Il suo realismo politico era impressionante e me ne accorsi al primo incontro. Anche per questo il figlio Karen è diventato uno *spin-opinion*, che partecipa oggi a tutti i *talk-show* che contano sulle 3 reti satellitari russe (canali 575-576-577) e che mostra la stessa lucidità e intelligenza del padre. Misurato, realista, libero pensatore, moderatamente filo-europeo, innamorato dell'Italia, assertore di un pensiero ispirato all'euro-comunismo, ma elettore di "Russia Unita", il partito di Putin. Ha lanciato l'idea di circoscrivere lo studio della letteratura russa a Puškin, Lermontov, Gogol', Dostojevskij, Cechov e Tolstoj. Non è una cattiva idea. Io lo conosco dal 2007, quando lo premiai in Campidoglio con la statuetta della *"Ars Lupa"* alla carriera e organizzai nella sala dell'ANICA - a cura dell'Istituto della Lingua e Cultura Russa di Roma (Via Farini 62, M Termini) - la prima in Italia del suo film "Un cavaliere chiamato morte", anche se il titolo in russo recitava "L'assassino dello zar". L'ho rivisto altre volte all'Hotel Plaza di Roma e siamo rimasti in contatto fino ad oggi. E' amico di molti registi italiani, per i quali si spende nei Festival cinematografici russi sia come membro della giuria che come "consiglieri". Karen è oggi un uomo felice e realizzato. Le sue prime consorti non erano attrici. Dal legame con la seconda è nata Anna. Ha sofferto per la "fuga" di Anna con la madre negli Usa, per anni non ha potuto vederla, poi nel 2009 la figlia si è presentata a New York, dove il padre presentava un suo film, e i rapporti sono ripresi. Da qui è nata l'idea per il suo film "La figlia americana". La terza moglie conosciuta sul set de "L'assassino dello zar", con cui ha vissuto 10 anni, gli ha dato due bellissimi figli, Ivan (1993) e Vasilij (1996), ma nel 2001 hanno divorziato. Ha ammesso che le donne gli piacciono molto e sono la causa dei suoi divorzi. L'autore di "Noi del jazz", girato con i miei amici del Trio Ganelin, e di tanti altri film sino all'ultima versione di "Anna Karenina" (2017), sarà presente a una sua rassegna monografica a Cagliari nella primavera dell'anno prossimo. Non perdetevi questa occasione, perché vi parteciperà uno dei maggiori esponenti non solo del cinema internazionale (regista, sceneggiatore, produttore) ma, a mio parere, dell'intellighenzia russa a cavallo dei due secoli.

Karen Georgievič Šachnazarov (1952) regista e attore russo. Dal 1998 è direttore di Mosfilm



Carlo Fredduzzi

Giornalista, laureato in Filologia slava all'Università di Leningrado nel 1967, autore di numerosi saggi e articoli sul mondo della Russia e dell'Est europa. Attualmente è Direttore dell'Istituto di Cultura e Lingua Russa di Roma

Primavera a Cagliari con Karen Šachnazarov

Il regista e direttore della Mosfilm Karen Georgievic Šachnazarov in Italia

Il Centro Russo in Sardegna e la FICC impegnati a organizzare per la prossima primavera un'ampia rassegna di film del famoso regista russo, prevista la sua presenza a Cagliari

Francis – Smith Galina

L'idea di aprire il Centro Russo in Sardegna mi è venuta nel 2007. In quell'anno già nell'isola era presente una comunità russa, non grande, intorno alle 500 persone, che tendeva a crescere rapidamente. Mi accorsi che tutte queste persone avevano problemi di comunicazione con il Consolato Russo presente a Roma (la Sardegna rientra nelle responsabilità amministrative del Consolato a Roma) e risultava problematico per loro andare ogni volta a Roma quando c'era bisogno. Nel 2008 scrissi all'Ambasciatore russo proponendogli di riconoscere l'attività di servizio sociale della struttura che gestivo su base volontaria e gratuita. Finalmente nel 2009, ricevendo una risposta positiva alla mia richiesta da parte dell'Ambasciata Russa in Italia, con il Certificato Ufficiale ho formalmente avuto la disponibilità a svolgere un'attività volta a difendere i diritti e gli interessi legittimi dei cittadini e degli enti giuridici della Federazione russa presenti in Sardegna. Un compito che ho inteso allargare con una presenza attiva in Sardegna nel campo della cultura e della formazione, attraverso la promozione e lo sviluppo del turismo nell'isola. E' nato così il Centro Russo che ha avuto sede prima nel cuore di Cagliari e successivamente a Pula, nella costa sud occidentale della Sardegna, dove attualmente vivo e dove continua la mia attività. Estendendo l'attività sul versante culturale e cinematografico, nel 2010 decisi di provare a organizzare il primo festival del cinema russo a Cagliari. Parlai di questa idea con la brava attrice e produttrice Vera Glagoleva, recentemente scomparsa, che incontrai e conobbi al festival dei film russi in Normandia. E fu proprio in quell'anno che il film *"Una guerra"* di Vera Glagoleva rappresentò l'appuntamento più importante delle proposte cinematografiche russe nel festival di Cagliari. Un grande aiuto e sostegno all'organizzazione del festival ci fu dato in quella occasione dalla FICC – *Federazione Italiana dei Circoli del Cinema* e dalla Società Umanitaria – Cineteca Sarda. Da allora diverse sono state le manifestazioni culturali che hanno caratterizzato il nostro Centro, ma che hanno avuto una pausa a causa di vicissitudini familiari che hanno portato alla scomparsa recente del mio amato marito. Oggi, ancora grazie al sostegno della FICC e del suo presidente Marco Asunis, mi piacerebbe proporre un'altra iniziativa e far conoscere al pubblico sardo la magnifica cinematografia del regista di origine armena Karen Šachnazarov. Con Karen ci siamo conosciuti a Baden-Baden, in Germania, nell'aprile del 2012 dove erano stati organizzati 'I Giorni della Cultura Russa'. Già in quella occasione avevo avuto l'opportunità di parlare con Karen e di ipotizzare l'organizzazione di una rassegna a Cagliari dei suoi film e della miglior cinematografia della prestigiosa casa di produzione russa MOSFILM, di cui Šachnazarov è direttore. Nonostante non ci siano state le condizioni migliori per portare avanti il progetto, l'idea non mi è mai sparita dalla mente. Così, dopo alcuni anni da Baden-Baden ho ricontattato Karen nel Maggio 2017 e lui, ancora una volta, mi ha riconfermato la piena disponibilità a organizzare un'ampia rassegna della Mosfilm e dei suoi film a Cagliari. Il nome di Karen Šachnazarov in Russia lo conoscono tutti e tantissimi, a iniziare da me, si sono formati con i suoi film. La sua cinematografia è profonda, sincera e ha la forza di farti riflettere sulle cose della vita… Karen Šachnazarov ha avuto anche la forza di salvare il patrimonio della casa di produzione e distribuzione MOSFILM dopo che si era tentato di svenderla all'asta nella fase successiva agli anni della Perestroika. Karen per il suo generoso comportamento ha il rispetto da parte di tutti i russi. Mi è capitato molte volte di seguire discussioni politiche riferite al passato e alle prospettive del futuro della Russia in cui era presente Karen Šachnazarov. Traspare dalle cose che dice e che fa una idea filosofica e culturale della Russia e del mondo in generale sempre onesta e sincera. Proprio per questo sono convinta che la conoscenza dei suoi film presso il pubblico sardo avrà molta presa, che consentirà di esaminare in modo oggettivo la vita dell'URSS di ieri e quella della Russia moderna di oggi. E senza pregiudizi sarà possibile per gli italiani verificarne i lati positivi e quelli negativi di entrambi…Per organizzare questo importante progetto c'è stato anche un recente incontro alla MOSFILM a Mosca tra Šachnazarov e il presidente della FICC Marco Asunis, che sosterrà anche questa volta l'iniziativa del Centro Russo. Tutta la manifestazione la stiamo programmando per la prossima primavera, la certezza è che se ciò avverrà, attraverso la forte e sensibile personalità di Karen insieme al nostro entusiastico convincimento, si potrà assistere in Sardegna ad un avvenimento di altissimo valore culturale e di conoscenza, che avrà la forza di far sentire più vicino e amico il pubblico russo con quello italiano.

Da sx, Marco Asunis, presidente FICC e il regista Karen Šachnazarov

Francis – Smith Galina

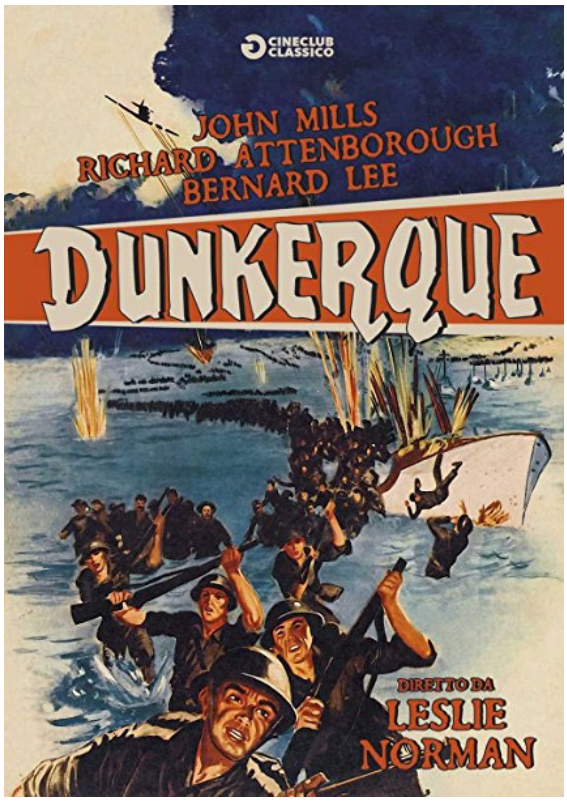
Moscovita con doppia cittadinanza britannica e russa. Ha studiato alla Moscow State Pedagogical Academy, insegnante di lingua spagnola ed inglese. In Inghilterra ha fatto il corso di business management presso la London School of Economics, lavorando per molti anni nel consorzio inglese LONRHO (Mining Operations) come responsabile per lo sviluppo dei progetti per la produzione dell'oro nella ex USSR attraverso tecniche ecologicamente rispettose dell'ambiente. E' stata sempre innamorata dell'Italia e soprattutto della Sardegna, dove vive dal 2000 e in cui si è fatta promotrice di diverse iniziative sociali e culturali volte a rafforzare la conoscenza e l'amicizia tra la l'Italia e la Russia.

Diari di Cineclub | Media partner

La ritirata di Dunkerque secondo Christopher Nolan

Andrea David Quinzi

Uscito in tutto il mondo alla fine di luglio, e in Italia a fine agosto per la solita paura di scarsa affluenza dei nostri distributori, il film *Dunkirk* della Warner Bros. ha già totalizzato mezzo miliardo di dollari in tutto il mondo e da noi, nella prima settimana di programmazione, ha raggiunto i 4 milioni di euro. Un altro successo per il quarantasettenne regista londinese Christoper Nolan, che è anche produttore e sceneggiatore di *Dunkirk*. Il film è molto bello: il montaggio serrato, l'intensa colonna sonora e i dialoghi ridotti al minimo, coinvolgono lo spettatore fin dalla prima inquadratura, rendendolo partecipe, attraverso tante piccole storie, della gigantesca tragedia di Dunkerque, il piccolo porto francese vicino al confine con il Belgio dove, tra il 26 maggio e il 3 giugno del 1940, più di 200.000 soldati inglesi ed oltre 100.000 francesi, ripararono in Inghilterra sfuggendo ai tedeschi. Un film che fa trattenere il fiato, che fa pensare, che commuove, in cui la retorica è quasi assente e, al posto dell'eroe, ci sono persone con le loro debolezze che agiscono per istinto di sopravvivenza o compiono atti di valore per senso del dovere. *Dunkirk* non è paragonabile a film come *Salvate il soldato Ryan*, *Flags of Our Fathers* o *Pearl Harbour*, dove l'attenzione quasi maniacale per costumi, veicoli d'epoca e scenografie, ha dato risultati che rasentano la perfezione. Basta guardare le fotografie scattate in quei drammatici giorni sulla spiaggia di Dunkerque per rendersi conto che, nonostante i mezzi utilizzati e le centinaia di comparse, si è molto lontani dal caos di cannoni, materiali, uomini e automezzi che la riempirono. In questo film Nolan ha fatto un uso ridottissimo della computer grafica per gli effetti speciali e così, per rievocare il mare gremito di navi militari e civili e la riva piena di relitti, sono state usate poche imbarcazioni che non sono riuscite a dare il senso della quantità di navi che furono realmente impegnate. Le barche civili che raggiunsero Dunkerque furono centinaia, ma nel film se ne vedono solo una ventina, mentre per rappresentare le navi militari sono state adattate alcune navi moderne: tre della marina danese, due inglesi e una francese, il cacciatorpediniere *Maillé Brézé*, in servizio dal 1957 al 1988, il cui riadattamento non è bastato a camuffare il profilo delle torrette singole e dei voluminosi radar di controllo moderni, molto lontano da quello delle navi inglesi degli anni '30. Per gli acrobatici ed appassionanti duelli aerei del film lo scenografo Nathan Crowley ha utilizzato tre *Spitfire* e un aereo spagnolo degli anni '50, che è stato usato per rappresentare il caccia tedesco Messerschmitts dal quale derivava, mentre per i bombardieri tedeschi Heinkel 111 e Junkers 87 sono stati utilizzati dei modellini in grande scala telecomandati. Nolan, per dare una simbolica veridicità al suo film, ha anche voluto girare molte scene proprio a Dunkerque. Un peccato di ingenuità perché, per quanto da lontano, le inquadrature hanno mostrato la città così come appare oggi, ricostruita e con i suoi edifici moderni, laddove storicamente, bombardata dal cielo e da terra, in quei giorni essa era ridotta a un cumulo di macerie bruciate dagli incendi. E a poco è servita la sovrapposizione di alcune colonne di fumo per rappresentare quella terribile devastazione. A mio avviso la pecca principale di *Dunkirk* dal punto di vista storico è il suo eccessivo "anglo centrismo",



Manifesto film del 1958 di Leslie Norman

simboleggiato fin dalla scelta del titolo, per il quale è stato usato il nome inglese della città e non quello francese universalmente più famoso. Come ha scritto il giornalista francese Jacques Mandelbaum su *Le Monde* il 19 luglio: "*Nessuno nega il diritto di un regista di focalizzare il suo sguardo dove ritenga opportuno, a patto che non neghi la realtà che sostiene di rappresentare*". Nel film, infatti, mancano riferimenti storici fondamentali: primo fra tutti l'assenza dei tedeschi, di cui si vedono solo gli aerei, ma soprattutto dei francesi, presenti marginalmente solo in poche scene. In realtà il 'miracolo' di Dunkerque fu dovuto soprattutto al fatto che intere divisioni francesi, in particolare la 2^ Nordafricana, combatterono strenuamente per difendere l'area intorno alla città, consentendo così l'evacuazione della *British Expeditionary Force*. Fu solo dopo aver imbarcato tutti i loro soldati, come si accenna anche nel film, che gli inglesi iniziarono ad imbarcare ciò che restava dei reparti francesi, belgi e olandesi rimasti intrappolati nella sacca, sebbene di questi ultimi nel film non vi sia traccia. Alla fine furono meno di 4000 gli inglesi caduti in combattimento a Dunkerque, mentre i francesi che si sacrificarono per rallentare l'avanzata tedesca furono oltre 15.000, ai quali vanno aggiunti gli oltre 30.000 che alla fine dovettero arrendersi ai nazisti. Per l'Inghilterra, Dunkerque fu il culmine di una disfatta e di una umiliante ritirata, ma essere riusciti a strappare ai campi di prigionia tedeschi oltre 300.000 soldati alleati (quando lo stesso Churchill, come viene ricordato anche da Nolan, sperava di riuscire a salvarne *almeno* 40.000), fu considerato un *miracolo*, che ridiede forza e speranza al popolo inglese rimasto a fronteggiare da solo le armate naziste. Certo ci sarebbero state ancora tante altre cose da raccontare, prima fra tutte che l'evacuazione inglese continuò sulla costa occidentale della Francia, da cui furono imbarcati altri 200.000 soldati alleati, e dove, il 17 giugno del 1940, nell'estuario della Loira ebbe luogo la più tragica sciagura nella storia della marina britannica, quando i tedeschi affondarono la nave *Lancastria* con a bordo circa 5000 passeggeri militari e civili. La storia di Dunkerque, invece, è stata raccontata in molti film: da *La signora Miniver* (*Mrs. Miniver*, 1942, di William Wyler, lo stesso di *Vacanze Romane* e di *Ben-Hur*), vincitore di 6 premi Oscar, che descrisse la partecipazione delle imbarcazioni civili inglesi all'evacuazione; a *Dunkerque*, un classico film di guerra in bianco e nero girato nel 1958 da Leslie Norman. Dal bellissimo e scenograficamente ricco *Week end a Zuydcoote*, diretto nel 1964 da Henry Verneuil ed interpretato da Jean Paul Belmondo e Catherine Spaak; fino al più recente *Espiazione* (*Atonement*), diretto nel 2007 da Joe Wright nel quale, sebbene la rievocazione di Dunkerque fosse solo una parte del film, essa è stata ricostruita con estrema cura. *Dunkirk*, pur con i limiti che abbiamo indicato che però nulla tolgono al valore complessivo dell'opera, ha ricordato con grande pathos quella drammatica pagina della Seconda Guerra Mondiale, dimostrando ancora una volta come anche i film storici possano sbancare il botteghino. Da noi invece, dove non mancherebbero certo le storie vere da raccontare di quella guerra, con la scusa dei costi eccesivi i nostri pavidi produttori si tengono stretta la borsa e rifuggono dai film storici come un gatto dall'acqua, fingendo di non sapere che, venti anni fa, *Salvate il soldato Ryan*, costato 70 milioni di dollari, alla fine ne incassò più di 500; così come oggi *Dunkirk*, in appena due mesi, ha già triplicato il valore dei soldi spesi per la sua produzione.

Andrea David Quinzi

Dunkirk di Christopher Nolan: riscrivere il tempo

Silvia Lorusso

Nel maggio del 1940 nella baita francese di Dunkerque l'esercito tedesco ormai dilaga su tutti i fronti, gli aerei iniziano a colpire e gli eserciti inglese e francese si trovano in trappola, circondati da terra, da mare e dal cielo. Con i minuti contati, gli inglesi mettono in atto un piano di ripiegamento cercando di far evacuare il maggior numero di uomini verso la sponda opposta della Manica. Non si tratta quindi della storia di un assedio memorabile, ma di una fuga dal campo di battaglia. La sorprendente cinepresa di Christopher Nolan ci trasporta dalla spiaggia tra le nuvole con un saliscendi scandito dal suono dei proiettili e delle esplosioni, ci fa precipitare e ci sommerge in acque gelide, ci toglie l'ossigeno e ci scaglia verso l'alto con paraboliche virate. Inquadra volti anonimi che si muovono in un clima di tensione, pericolo, diffidenza, preda della frenesia del terrore e dell'imperscrutabile sorte. Soprattutto, ci fa sentire il ticchettio del tempo che scorre, conta i secondi misurando la paura di non farcela prima che sia troppo tardi, prima che il nemico sia troppo vicino, prima che tutto sia fuoco. A separare gli uomini dalla loro meta, che appare sempre più un miraggio irraggiungibile, vi è solo la sabbia umida mossa dal vento, l'acqua gelida invasa dal gasolio che nasconde le vittime cadute in mare, navi affollate di uomini che sognano la propria casa e un cielo blu da cui anziché pioggia precipitano missili che in una manciata di secondi cancellano in un sol colpo centinaia di vite. Nello scenario della battaglia, tra terra, mare e cielo, tanto ampio e aperto quanto soffocante come una prigione, la tensione aumenta ogni secondo: c'è solo la natura indomabile e l'essere umano che si fa guerra. Una guerra che non conosce vie d'uscita, proprio come la baita di Dunkerque non consente vie di fuga e diventa uno sbarramento, un esilio. Una guerra che porta l'esistenza agli estremi mettendo a nudo verità umane quali i sogni, i limiti, gli interessi, i desideri, il terrore, la fame, la collera, ma anche la speranza. Eppure non vi sono protagonismi, solo una massa di figure anonime incarnate da giovani soldati inesperti, spaventati, incapaci di comunicare, costretti alla violenza e alla lotta per la sopravvivenza di fronte alla quale sono vietati sentimentalismi eccesivi e regna solo la logica del *mors tua vita mea*, perché si è tutti nemici quando è in bilico l'esistenza stessa, mentre ciascuno resta con il sogno di vincere in tasca e con una rabbia che maschera la paura, e da un momento all'altro può finire su una piccola barca sballottata sulle onde del caso, in balia di un destino che decide chi si trova dalla parte giusta e chi da quella sbagliata. Poi, inaspettatamente, entrano in gioco una singolare solidarietà e uno spirito di muta fratellanza, che inducono a riflettere sulle due facce della violenza: quell'indistinto che in un niente ci rende fratelli o ci fa nemici, da un lato capaci di uccidere e dall'altro di salvare. Tuttavia, il *Dunkirk* di Christopher Nolan sfugge al mero intento di film d'azione duro e puro, giungendo soltanto a sfiorare la drammaticità tesa e frementi de *La sottile linea rossa* di Malick ma, tuttavia, riuscendo a stupire con l'indiscutibile protagonismo del tempo, vero padrone della scena e suo interprete principale, a cui si affianca, con un ruolo da coprotagonista, solo la sorte incerta, la casualità inevitabile che domina la situazione come nessun essere umano sarà mai capace di fare. Primo Levi definì il suo destino di sopravvissuto ai lager "sfacciata fortuna", attribuendo al caso un ruolo decisivo, per quanto oscuro e indecifrabile, sul destino umano in situazioni estreme come lo è la guerra o la precaria sopravvivenza in un campo di sterminio. In un sovrapporsi frenetico di fotogrammi e rumori, il tempo viene ridefinito, scandito, scomposto e ricomposto, intrecciato e congiunto: attimi si sfiorano per mano di piccole coincidenze tanto liberatrici quanto letali e scandiscono i passi dalla vita alla morte in pochi secondi. L'intuizione registica è la scelta di una struttura filmica che emoziona e insieme confonde, frastornandolo, lo spettatore, nell'intersecarsi di tre punti di vista spaziotemporali diversi sulla stessa storia – una sorta di *Rashomon* bellico –, intrecciati in base all'intensità delle scene, che puntualmente sfasa la nostra normale percezione del tempo catapultandoci nell'universo del Nolan che già avevamo conosciuto nei capolavori *Memento* e *Interstellar*. Le tre prospettive, intrecciate sulla base della loro veemenza in modo da concentrare i corrispettivi tre climax, coincidono e confluiscono al termine, quasi a voler calmare le acque di quel mare così minaccioso, ristabilendo una sottile armonia e facendoci tirare un sospiro di sollievo. Il finale mostra forse un'eccessiva inclinazione a una retorica patriottica autocompiaciuta, testimone di quell'orgoglio nazionale che l'Inghilterra si portò a casa per la riuscita dell'audace piano d'evacuazione, tuttavia noi sappiamo che la guerra non finì, protraendosi per i successivi cinque anni, e che la vicenda di Dunkerque rappresenta un piccola vittoria in una clamorosa sconfitta: fare abbastanza significa dare il proprio meglio in guerra, ma nulla è abbastanza di fronte alla morte, al male che sottrae, che annienta, che resta.

Il regista Christopher Nolan e Kenneth Branagh nella parte del Comandante Bolton

Silvia Lorusso

Il film Dunkerque strumentalizza la storia

Àngel Quintana

I difensori del fim *Dunkerque* di Christopher Nolan non hanno smesso di rilanciare una serie di luoghi comuni attorno a quelle che considerano le qualità e le virtù cinematografiche del film. Questi sostengono che si tratti di un film di guerra coinvolgente in cui lo spettatore può rivivere pienamente l'esplosione delle bombe, i siluri che distruggono le navi e le esplosioni che danneggino gli aerei. Il lavoro di *montaggio cubista* condotto dal regista è inoltre lodato per l'aver bene intrecciato tre diversi momenti del racconto: la settimana trascorsa al molo dai soldati, il giorno sulla barca di salvataggio e un'ora nell'aereo con poco carburante a bordo. Infine, essi hanno parlato della capacità quasi *griffithiana* di integrare in modo parallelo questi diversi tempi con l'apprezzata colonna sonora di Hans Zimmer, che evidenzia il rumore forte delle esplosioni della guerra con eleganza metallica. Penso che sia relativamente semplice per tanti individuare molti dei luoghi comuni presenti in queste lodi. È evidente che *Dunkerque* ha una buona costruzione tecnica, realizzata da un regista che ha un grande talento immaginario, ma, nonostante ciò, questo non è un buon film. L'accuratezza tecnica del fim non finisce per determinare e generare una sensazione di *assenza* complessiva della storia? Per provare a rispondere a questa domanda, credo sia necessario partire dal titolo del film: *Dunkerque*. Perché il titolo non è neutrale. Esso evoca una città sulla costa francese e fa riferimento a eventi storici che si sono verificati tra i mesi di maggio e giugno del 1940. Nelle spiagge di Dunkerque, le truppe alleate - fiamminghe, francesi e una parte dell'esercito belga - furono circondate dal nemico, l'esercito tedesco che aveva invaso il Belgio e si stava preparando per la conquista della Francia. Prima che si sviluppasse dai nazisti il massacro e la distruzione di queste truppe di soldati rimasti imprigionati nella terra ferma, il governo britannico avviò la cosiddetta *Operation Dynamo*, consistente nel tentativo di salvare questi soldati tramite piccole barche civili. In questo modo si è riusciti a portare in salvo nella costa inglese circa 250.000 soldati britannici e 150.000 soldati francesi. Nonstante ciò, benché la ritirata fosse indirizzata per salvare anzitutto i soldati inglesi, enormi furono le perdite sulla spiaggia di tanti soldati e ufficiali. Dunkerque fu una sconfitta, seppure nella cultura britannica sia stata trasformata poi come una ritirata che nascondeva in sé gli esiti di una vittoria futura. Anche se la confezione del film *Dunkerque* può evocare il ricordo di altri grandi film epici della seconda guerra mondiale, come *The Longest Day* di Ken Annakin (1962) o *Tora! Tora! Tora!* (1970) di Richard Fleisher, Toshido Masha e Kenji Fukasaku, in questi non c'è volontà di didatticismo. Può *Dunkerque* essere il pretesto per la creazione semplice di un sofisticato videogioco sull'esperienza della guerra oppure il film può implicare un punto di vista della storia passata che funge da metafora per il presente? Se dovessimo considerare che la battaglia di *Dunkerque* è solo un pretesto, ci troveremmo di fronte a un grave problema di coscienza storica che mette in crisi il contenuto del film stesso. Christopher Nolan non scrive della storia perché nel suo film la guerra appare solo come uno spettacolo. Non c'è nessuna coscienza chiara su come riscrivere questo passato della storia, per poi interpretarlo e riflettere sulle sue contraddizioni. Nolan preferisce cancellarlo il passato per trovare solo nelle immagini una sequenza di emozioni che intendono sollecitare nello spettatore il senso della paura o il valore dell'eroismo. Oppure potremmo semplicemente vedere il film come su una sorta di parabola astratta incentrata sulla teoria cosiddetta del *male minore*. Perché *Dunkerque* ci racconta anche cosa succede quando è necessario accettare ciò che non ci piace per evitare di sprofondare nell'abisso. In tutti questi casi, sembra che Nolan abbia deciso di realizzare il suo film da un ambito diverso, un luogo che potremmo definire come spazio del *fine storia*. Nolan avanza dei postulati sulla postmodernità, affermando che non esiste più alcuna storia sull'esame e sullo sviluppo della vera storia. Viviamo con il suo racconto in un contesto dove c'è il passato, ma in cui la sua descrizione nel presente si trasforma in esclusivo spettacolo. La storia non è come quella dell'*Angelus Novus* descritta da Walter Benjamin, che quando l'angelo si volta indietro vede solo catastrofi, ma che comunque viene sospinto in avanti da un vento che proviene dal Paradiso e che ti lascia intravedere un futuro migliore. Il vento del futuro non esiste, perché il mondo non avanza. Forse per questa ragione Nolan si è limitato a fare una descrizione molto semplice e superficiale del passato, in modo da concentrarsi sugli elementi che gli consentissero di fare il suo grande spettacolo cinematografico. Nella maggior parte dei racconti filmici sui rapporti tra film e storia, il cinema è accusato di non partire con rigore dai documenti del passato e di tendere invece a costruire semplicemente delle favole, il cui valore principale è quello di mostrare di fungere come riflesso del presente. Se ci chiediamo semplicemente quel che le immagini scioccanti che il film *Dunkerke* produce, potremmo trovare il paradosso che oltre alla presenza di alcuni elementi concettuali, tali immagini tendono a modificare una condizione geopolitica del passato rispetto a logiche della storia presente. Nella sua descrizione della battaglia di Dunkerque, Nolan minimizza la presenza francese e rende invisibile il nemico tedesco. Nello stesso tempo, lui evidenzia come i soldati britannici, lasciando il continente europeo e rifugiandosi sulle coste inglesi, restino in attesa del giorno in cui il *"nuovo mondo possa salvare il vecchio mondo"*. Come interpretare l'azione della ritirata dalla vecchia Europa con la tendenza oggi a isolarsi all'interno dell'Isola con la Brexit? In un momento di ripiego verso politiche isolazioniste, *Dunkerque* può essere letta anche come metafora dell'idea dell'autosufficienza britannica nei confronti del resto del mondo? Potrebbe essere. Forse è per questo motivo che ai francesi, visti come meravigliosi burattini, viene negato il permesso di salire a bordo e salvarsi e ai tedeschi di non mostrare i loro volti. Tutti loro farebbero parte dei residui di un mondo vecchio che va superato. Il film *Dunkerque* è molto più di una visione cinematografica *coinvolgente*.

La battaglia di Dunkerque. Nel 1940, dopo l'invasione della Francia da parte della Germania nazista, migliaia di soldati alleati si sono ritirati sulle spiagge di Dunkerque e, circondati dall'esercito tedesco, attendono di essere evacuati

Àngel Quintana

Traduzione dal catalano di Marco Asunis

Autori si raccontano

Il profumo di pesche: il nuovo film che vorrei fare

Laura Halilovic

Sono una giovane regista ROM di 28 anni che vive a Torino, nata in Italia come conseguenza della fuga della mia famiglia dalla Bosnia durante la guerra nella ex Jugoslavia. La passione per la regia cinematografica l'ho sempre avuta sin da giovane, sperimentata all'età di 17 anni quando sentii il bisogno di realizzare il mio primo cortometraggio, che voleva raccontare la storia di un amore tra ragazzi adolescenti. Con questa idea ed il mio primo piccolo lavoro, mi presentai nel 2007 al Torino Film Festival. Il riconoscimento di quel piccolo lavoro ha avuto la forza di alimentare e dare slancio a questa mia passione fino a quel momento nascosta, quell'anno vinsi il primo premio che veniva concesso ai *film maker under diciotto*. Questa straordinaria esperienza fu per me una sfida contro tutti i pregiudizi che verificavo nella mia gente, ma soprattutto la consideravo una enorme vittoria nei confronti di mio padre che in modo consapevole alimentò questa mia passione regalandomi già da ragazzina una piccola cinepresa. Cosa che poteva essere considerata tra la mia gente assolutamente fuori dalla norma, per via di alcune resistenze e pregiudizi presenti nei confronti del cinema. Dovevo dimostrare invece che il cinema attraverso il suo linguaggio artistico poteva aiutarci a far conoscere la nostra storia, la cultura e i sentimenti di un popolo cosi vasto e di origini antiche. Questa idea la consideravo la più bella e difficile sfida della mia vita e mio padre, con quel suo originale regalo, mi diceva che credeva in me e che mi dava il suo benestare per provare a realizzarla. Con questa spinta, un anno dopo nel 2008, ho realizzato *Io, la mia famiglia Rom e Woody Allen*, una sorta di documentario autobiografico fatto anche di vecchie immagini di famiglia, molto apprezzato dal pubblico. Il riconoscimento di questo film mi ha dato la fortuna di viaggiare in tanta parte del mondo, di raccontare, così come mi ero ripromessa, il mio popolo, la mia storia, la mia famiglia, la cultura Rom. Avevo avuto l'occasione di poter scalfire il muro del pregiudizio contro la mia gente e mi ero accorta che in parte c'ero riuscita, grazie al cinema ed al mio film che avevo usato come arma culturale. Questo è un film che mi ha dato grandi soddisfazioni, vincendo numerosi premi, passando nella programmazione televisiva in RAI 3 e avendo diversi riconoscimenti internazionali. Questa inaspettata visibilità mi ha fatto conoscere tante persone del mondo del cinema, in particolare mi piace ricordare il produttore della *Wildside* Mario Gianani che ha creduto nel mio lavoro e mi ha dato la possibilità di continuare ad andare avanti nel mio sogno. E' nato così dopo qualche anno il mio primo film vero per le sale cinematografiche, *Io, Rom, Romantica*. Anche questo è un lavoro che mi ha dato grandi soddisfazioni consentendomi di sviluppare un'altra bellissima esperienza, presentandolo e discutendolo in giro per l'Italia e finanche al prestigioso *Giffoni Film Festival* in provincia di Salerno. Ma

di tutta questa strada percorsa e delle storie raccontate, mi resta ancora un rammarico. Dall'età di 14 anni mi porto dentro al cuore una storia che mi piacerebbe tanto trasformare in un nuovo film e che vorrei intitolare il *Profumo di pesche*. E' un sogno che mi perseguita da anni, mi ritornano continuamente in mente immagini e possibili fotogrammi, sento perfino gli odori e i profumi della cucina, mi rimbalzano le battute degli attori, vedo già i costumi e sento le musiche e i canti della colonna sonora. Fa da sfondo a tutto questo una storia d'amore che si accende tra i fornelli di un ristorante tra un cuoco quarantenne ed una ragazza diciassettenne, entrambi francesi. E' una idea a cui tengo tantissimo, disposta a realizzarlo a costo zero confidando sull'aiuto generoso di un piccolo cast di amici e colleghi disposti a darmi una mano senza compenso. Confesso che avrei bisogno di essere incoraggiata e sostenuta, come lo fu con me nel passato Mario Gianani. Sarebbe sufficiente per realizzare questo mio nuovo sogno che un produttore si facesse avanti, semplicemente per aiutarmi nella gestione delle *location* prescelte per le riprese e per la successiva distribuzione. Riuscirà mai questo mio sogno ad uscire dal cassetto in cui da troppo tempo è ormai rinchiuso?

Il profumo di pesche. Il soggetto:
Gioia, la ragazza francese, sui 17 anni, grande sognatrice, amante di cucina e profumi dei cibi vari, insieme ad un gruppo di ragazzi coetanei decide di fare uno stage presso un ristorante di lusso a Parigi. Gioia perde la testa per il cuoco-chef quarantenne. L'amore che prova Gioia è condiviso dallo chef e ogni volta che cucinano e preparano un nuovo piatto, induce entrambi ad entrare in un'altra dimensione e sprofondare in una specie di stato di trance. Gioia oltre a questo stage fa anche volontariato presso una struttura psichiatrica. Col tempo la direttrice del ristorante nota un grande cambiamento e miglioramento nel modo in cui cucina il cuoco. Ed alla fine scopre che tutto questo nasce grazie all'amore tra lui e Gioia. Soltanto verso il finale del film, lo spettatore scopre che in realtà tutto questo è il frutto della fantasia di Gioia. E che in verità lei è ricoverata nella struttura psichiatrica come una paziente che soffre gravemente del disturbo della doppia personalità.
Il profumo di pesche. Nota Regia:
Vorrei adattare il mio progetto in un cortometraggio(fiction). Ho l'intenzione di girarlo a colori e come impronta stilistica gli darei un'illuminazione più chiara nella maggior parte delle fotografie, e che invece userò un'illuminazione più dark per la scena finale. Pensavo all'utilizzo della cinepresa piazzata, cioè con l'uso di carrelli e Steadycam. L'utilizzo dei piani medi sarà preferibile in molte inquadrature. Sul montaggio userò sia stacchi che dei piani sequenza. Pensavo di girare il film a Torino. Ma nel film verrà simulato come se fosse ambientato a Parigi. Se potessi trovare la distribuzione giusta, più avanti vorrei sviluppare la storia del film, adattandola in un lungometraggio.

Laura Halilovic

Di famiglia di genitori bosniaci e con altri quattro fratelli maschi, vive a Torino. Deve compiere 28 anni, ha vissuto fino ai nove anni in un "campo nomadi". I sogni realizzati sono stati quelli di avere avuto l'autografo del suo regista preferito, Woody Allen, diventare lei stessa una regista e, soprattutto, poter raccontare attraverso la telecamera il mondo rom. Ha iniziato la sua attività collaborando, tramite un progetto di borsa lavoro, da assistente alla regia alle attività del Centro di Cultura per la Comunicazione e i Media a Torino (ITER - Istituzione Torinese per una Educazione Responsabile dei Servizi Educativi della Città di Torino). "Illusione" (2007), è il suo primo cortometraggio col quale ha vinto il festival Sotto-18. Grazie a questo cortometraggio, Laura è stata ospite del programma televisivo di Rai3 Screensaver.

Stregati da un ciak

"Una Cento
Mille
Centomila
Parole
Non fanno
Un'immagine":

Lucia Bruni

E' così composto un quadro di Eugenio Miccini, fondatore nel 1963, con altri tre artisti, dell'avanguardia fiorentina "Poesia Visiva". Le immagini, dunque, padrone assolute dello spazio di un'opera d'arte e dello schermo (tanto più di quello cinematografico), sono capaci di "costruire" storie, sottolineare atmosfere e stati d'animo, dialogare in modo efficace con lo spettatore. Anche da qui nasce la seduzione di alcune di esse tanto da firmare un'epoca, un costume, un linguaggio e molto altro ancora. Mi riferisco a certe scene famose che talvolta segnano il successo di un film, ed entrano nell'immaginario collettivo in modo così forte ed efficace da lasciare un'impronta che passa poi alla storia. Pensiamo ad esempio alla nascita di un sex symbol, con il film *Quando la moglie è in vacanza*, del 1955, diretto da Billy Wilder. La scena della gonna bianca di Marylin Monroe che si solleva al potente soffio di un aeratore lasciando scoperte le cosce e facendo intravedere le mutandine, diverrà una icona del cinema del Novecento, tanto più efficace perché accompagnata dal gesto trasgressivo della ragazza e dal disegno vorticoso ed elegante che i lembi della sottana disegnano nell'aria, quasi tracciati da un invisibile pittore. Ecco come il regista ci parla della scena e dei risvolti sexy oltre il consentito. "Quando girammo la sequenza sulla grata della sotterranea, tutta l'attenzione del mondo era rivolta su Marylin Monroe. Si radunarono ventimila persone, il traffico impazzì, ci fu una crisi coniugale. [...] A onta della 'pruderie' della censura cinematografica, molti effetti erano più facili nel cinema che in teatro. Per esempio i sogni e le fantasticherie dell'uomo geloso, che sullo schermo potevano esorbitare oltre i limiti del grottesco e della satira, dimostrando così che si trattava solo di immaginazione surriscaldata, e non di verità. Ricordo come fosse ieri la scena in cui Marylin scende le scale in camicia da notte per raggiungere l'appartamento di Ewell, dotato di aria condizionata. Sotto la camicia da notte mi parve di intravedere il reggiseno. 'Non si porta il reggiseno sotto la camicia da notte', le dissi. La gente le guarderà il seno, proprio perché lei lo sottolinea con il reggiseno'. 'Quale reggiseno?', disse lei, prendendomi la mano e portandosela al petto. Non portava alcun reggiseno. Il suo seno era un miracolo per la sua forma e la sua consistenza, e per l'evidente resistenza che opponeva alla forza di gravità. Dicevo prima che il tema del film è appunto l'atmosfera canicolare di New York. Il bollore fuori, e i bollori attizzati da Marylin nell'immaginazione dello 'scapolo estivo'. Praticamente si mettono insieme perché lui dispone di un impianto di aria condizionata, cosa che all'epoca a New York non era ancora alla portata di tutti. Per rinfrescarsi Marylin si piazza anche sopra la grata della sotterranea. [...] Quando girammo la sequenza sulla grata in Lexington Avenue, provocando quell'inenarrabile assembramento, Joe Di Maggio (il marito di Marylin) si trovava a New York. Era in un bar a pochi isolati di distanza. [...] Di Maggio fu costretto non solo a sentire i bramiti della folla e le sue volgari grida di incitamento, ma anche a vedere quanto Marylin assaporasse quel lascivo bagno di folla. Ammetto che anch'io mi sarei un po' adombrato vedendo ventimila persone intente a osservare la gonna di mia moglie danzarle sopra i capelli. Ironia della sorte, dovetti rifare un primo piano in studio poiché l'aria che fuoriusciva dalla grata non era sufficiente – neppure dopo essere stata rinforzata con una ventilatore supplementare". Ho voluto riportare questo lungo brano tratto da libro del 1993 del giornalista e critico letterario tedesco Hellmuth Karasek: Billy Wilder. Un viennese a Hollywood, per raccogliere dalla viva voce del regista, di quale portata può essere la celebrità di una scena, capace da sola di "consacrare" un film. Ed è l'omaggio anche a un grande regista e sceneggiatore. Del resto, scrive il critico Maurizio Porro: "Certe battute - come certe scene (n.d.r.) - di Billy Wilder non passeranno mai di moda. 'Nessuno è perfetto', dice il finale di *A qualcuno piace caldo*, e ogni volta ci strappa un sorriso. 'Non si è mai detto che un povero è democratico perché sposa un ricco', dice il papà autista di Sabrina: un altro democratico sorriso. Certe sue 'situazioni' di cinema restano per sempre nell'immaginario collettivo. [...] La lunga carriera di Billy, classe 1906, raffinato collezionista d'arte, erede dello spirito di Lubisch, sedicente gigolò, austriaco emigrato a Hollywood via Parigi il giorno dopo l'incendio del Reichstag nel febbraio del '33, non conosce punti morti, non ci ha mai concesso, come spettatori, un attimo di noia." Che dire delle scene di passione famose? Un bacio, considerato il più audace nella storia del cinema: quello celeberrimo, nelle acque della risacca, fra Deborah Kerr e Burt Lancaster nel film *Da qui all'eternità* (1953) diretto da Fred Zinnemann. Non è tanto la durata della scena quanto l'atteggiamento partecipato, "proibito", che i protagonisti comunicano allo spettatore. E ancora la scena madre di *Via col vento* (1939) di Victor Fleming, dove nel controluce di un tramonto rosso cupo, si viene a riassumere tutto il significato del film: Rossella O'Hara, vista di spalle, raccogliendo un pugno di terra e alzando il braccio al cielo, giura che non soffrirà mai più la fame. Un segno e un simbolo che la dice lunga su quel periodo storico americano. Oppure, di tutt'altro stampo, la scena famosa de *La dolce vita* (1960) di Fellini, in cui Anita Hekberg scivola in modo licenzioso nella Fontana di Trevi abbandonandosi all'abbraccio di Mastroianni: è il gesto ribelle che vuole forse ammiccare a una città, Roma, lussuriosa e anticonformista? Ma quante di queste scene (solo appena accennate) hanno fatto sognare lo spettatore portandolo in un mondo fantastico e divenendo leggenda negli anni? E come mai scene simili nella cinematografia attuale, difficilmente sono presenti e identificative il nostro momento storico? Forse è un risvolto che dovremmo approfondire in un prosieguo.

"Quando la moglie è in vacanza" The Seven Year Itch (1955) di Billy Wilder.

"Da qui all'eternità" - From Here to Eternity (1953) di Fred Zinnemann

Lucia Bruni

YouTube Party #32

Luis Fonsi, despacito ft. Daddy Kane

Visualizzazioni - 3'704'356'403 (link)

Massimo Spiga

La trama – Questo è il video musicale di un celebre tormentone estivo. Tralasciamo l'autore e il brano, perché dopodomani ce li saremo già dimenticati e sono del tutto irrilevanti rispetto ai fini di questo articolo. Focalizziamoci sul numero di visualizzazioni, poco superiore al 50% degli umani in questa galassia. In apparenza, un successo senza precedenti. L'occhio malizioso potrebbe notare come, per questa clip, le statistiche di utilizzo siano state nascoste dal gestore del canale; di norma, ciò significa che una buona porzione delle visualizzazioni è falsa, prodotta da bot (ovvero, operai non umani) i cui servigi si comprano un tanto al chilo, con l'obiettivo di dichiarare che «Questo è il successo del millennio"; in tal modo, si inverte il normale andamento del "successo" su YouTube (ovvero, le false visualizzazioni generano mormorio mediatico, il quale genera vere visualizzazioni). Tuttavia, anche questo argomento è sterile e d'impossibile determinazione, in fin dei conti. Rovesciamo la prospettiva, da un'analisi oggettiva a una eminentemente soggettiva. Chiediamoci: come è possibile che IO non abbia mai sentito questo brano?

L'esegesi – La società di massa anni '50-'80, sul piano artistico, produsse una netta distinzione tra quello che era il mainstream e l'underground in ambito musicale. Per fare un esempio lampante, notiamo come il 99% degli italiani di quell'epoca conosca a memoria tutti i testi dei successi di Gianni Morandi (e i vari autori "nazional-popolari"), a prescindere dall'apprezzamento per il cantautore. Anche chi *odiava* Morandi ne conosceva a menadito la produzione. I canali mediatici erano pochi, martellanti e non esisteva alcuna via di fuga. In sintesi, è questa l'essenza della monocultura di massa, precedente l'avvento di internet. La rete ha frantumato il mainstream con la potenza di un meteorite e questo fenomeno si fa sempre più pronunciato con il passare del tempo. Il mainstream è divenuto una nicchia come tutte le altre, sebbene molto più ampia. La fetta di popolazione che non usufruisce più della televisione, tra l'altro, ha una probabilità assai maggiore di ignorare del tutto "la gente famosa" di turno, producendo il paradossale risultato che la fascia anziana della popolazione è, spesso, molto più aggiornata sulla *beautiful people* (sic), rispetto a quella giovane. Vale pure l'inverso: determinate persone sono considerate quasi alla stregua di divinità viventi in certi ambiti (come, per esempio, Judith Butler) e totalmente sconosciute al 98% dell'umanità. La frantumazione del mainstream ha trasformato quello che prima era un impero in una collezione di feudi effimeri, dalla dimensione variabile, talvolta inconcepibili in un'ottica di società di massa (Google Trends ci mostra come Salvatore Aranzulla – un uomo relativamente sconosciuto – abbia recentemente superato Umberto Eco sul motore di ricerca dominante): questo non è un segno di "imbarbarimento", come ci ripetono i tromboni, ma di come l'attenzione pubblica si è segmentata in modo tale da risultare pressoché indecifrabile. Non è più possibile usare una singola star come chiave di lettura di un fenomeno sociologico (come in "La fenomenologia di Mike Buongiorno"), proprio perché è mutata radicalmente la teoria e la pratica dell'"essere famoso". Ora che i nostri strumenti d'analisi sono maggiormente precisi di prima, la società ci appare per quel tumultuoso caos che è in realtà, in cui i flussi d'attenzione si accendono, ascendono, muoiono in base a quantità inconcepibili di variabili, e non con le parvenze stilizzate dei famosi d'un tempo, per sempre incisi in un empireo sorretto dalla Cultura (Nazional-Popolare) Ufficiale. Non è più possibile restare sulla cresta dell'onda del presente, ovvero essere aggiornati su tutto ciò che è popolare o rilevante in un determinato periodo, così come è diventato quasi normale ignorare del tutto l'esistenza delle cosiddette celebrità o di interi fenomeni di massa: sia il movimento No-Vax sia l'ISIS sono letteralmente spuntati da un mese all'altro nel vasto oceano dell'attenzione pubblica – parliamo di strutture esistenti da anni e coinvolgenti più o meno direttamente enormi masse di persone. Da un lato, questo fenomeno sgretola la nostra percezione storica (sprofondandoci nell'attuale "eterno presente" su cui tanto è stato scritto) mentre, dall'altro, tutto questo rumore amplia fino all'inconcepibile le possibilità per il futuro. Proprio perché siamo in grado di vedere noi stessi e la nostra società con miglior chiarezza, capiamo molto meno di prima, e c'è un brivido estatico in questa dissonanza: lo scintillare nel buio di potenzialità da esprimere, di realtà da costruire.

Il pubblico – Tra le variopinte masse di commentatori, troviamo una schiacciante maggioranza di persone giunte sulla pagina di *Despacito* soltanto per controllare il numero di visualizzazioni (una conferma dei sospetti di corto-circuito mediatico annunciati in apertura all'articolo), mentre tanti altri commentano sulla popolarità dello stesso («Un miliardo!?»). Anche io, pur non avendo ascoltato il brano, ho dovuto ricaricare la pagina una dozzina di volte ("offrendo" un pari numero di visualizzazioni) per scrivere questo articolo. È invece infrequente trovare tra i commenti un complimento all'artista o un apprezzamento della musica, così come una sua stroncatura. Varie decine di commentatori sembrano intenti a cavalcare il successo del video per pubblicizzare i propri prodotti, le proprie canzoni, la propria nazione o, addirittura, direttamente se stessi, senza ulteriori attribuzioni (dei surreali messaggi sul tenore di «Mi chiamo Gianni! Datemi LIKE!»). Pare che il brano sia stato oscurato dalla sua stessa popolarità; un controsenso a cui dovremo abituarci sempre più negli anni a venire. Amicus omnibus, amicus nemini.

Massimo Spiga

Sense8 di Lana e Lilly Wachowski: l'importanza dell'empatia

Ilaria Lorusso

Durante una conversazione notturna, riportata in alcune interviste, le sorelle Wachowski (creatrici della saga di *Matrix*) discutono riguardo le innovazioni positive e negative che le moderne tecnologie hanno introdotto, modificando il nostro modo di relazionarci con le altre persone e con il mondo circostante. Il punto di partenza per la creazione di *Sense8* è proprio questo, ma nella serie la connessione esonda i confini della mera tecnologia e diventa empatica e sensoriale. I protagonisti sono infatti otto sconosciuti provenienti da diverse parti del mondo: India, Nord America, Germania, Islanda, Kenya, Corea del Sud e Messico. Appartenenti a diverse culture, religioni e orientamenti sessuali, scoprono di essere dei *sensate*, persone con un avanzato livello di empatia che hanno sviluppato una profonda connessione psichica e per questo destinate a condividere tutto, ogni pensiero, sensazione ed emozione. E mentre cercano di scoprire, disorientate, il significato delle loro percezioni extrasensoriali e iniziano a interagire a distanza tra loro, devono difendersi da minacce esterne e complotti che mirano alla loro cattura e annientamento. La serie, più che concentrarsi su quest'ultimo aspetto "avventuroso" e narrativo della storia, si focalizza sulla vita di questi otto individui che si vedono scaraventati senza spiegazioni in qualcosa di completamente nuovo che dal misterioso rasenta il magico. Anche se non si sono mai mossi dai loro paesi d'origine sono capaci di esprimersi nell'idioma dei loro simili, conoscono tutto della vita degli altri pur non essendosi mai incontrati di persona, hanno la possibilità di osservare il mondo anche stando seduti nelle loro case e sperimentano le condizioni esistenziali degli altri membri del "cluster" (gruppo di *sensate* collegati tra loro), tutte completamente diverse tra loro poiché caratterizzate dalla cultura del paese in cui si trovano, in ogni momento, dagli attimi più gioiosi a quelli più cupi, circondati dalla ricchezza o dalla miseria. Ognuno di loro possiede abilità che mette a disposizione degli altri, anche a costo della vita, e uno degli aspetti più condivisi dell'esperienza vitale è proprio la sessualità, esplorata in tutte le sue sfaccettature. Non c'è spazio per la maschera del pudore e della "normalità" decisa dalle consuetudini sociali: viene celebrato l'essere diversi. E molto spesso proprio in questa diversità sessuale troviamo i momenti di estremo climax in *Sense8*, dalle orge sensoriali alla violenza materiale che pervade alcune delle società in cui vivono i protagonisti. La scelta di preferire l'aspetto personale e intimo della vicenda rispetto a quello più concreto – il perché questa connessione empatica si sia stabilita, la caccia senza tregua che l'enigmatico Whispers attua nei confronti del cluster e così via – ha fatto guadagnare a *Sense8* non poche critiche. La serie in alcuni tratti rallenta e taluni dialoghi appaiono troppo somiglianti a quelli delle melodrammatiche soap opera per impedire a chi la critica di chiedersi se oltre a mostrare la connessione dei sensi, il serial abbia altri obiettivi connessi all'immaginazione: insomma, dove vuole arrivare? qual è il punto? Nonostante alcuni limiti della scrittura, chi si pone queste domande probabilmente la serie non l'ha ben compresa: il "punto" tanto agognato qui non va ricercato nel disvelamento di un qualche fantasmagorico mistero, né in una battaglia finale che culmini in vinti e vincitori distinti in fazioni ben precise – cose a cui in ogni caso probabilmente si giungerà nei sequel –; il "punto" di questa serie tv è il significato della metafora del cluster, che coincide con il messaggio che viene trasmesso alla fine di ogni puntata: troppo spesso ci dimentichiamo di quanto sia fondamentale l'empatia in un tempo in cui paradossalmente i mezzi tecnologici che dovrebbero unirci di più sono invece diventati strumenti di diffusione di odio e violenza. Eppure a prescindere dal colore della pelle, da chi decidiamo di amare e da chi decidiamo di essere, apparteniamo tutti allo stesso "cluster", quello della razza umana. In fondo è molto semplice: nella nostra diversità siamo tutti uguali, siamo tutti sullo stesso pianeta e condividiamo lo stesso destino. Se ascoltassimo soltanto per un momento l'altro e provassimo anche solo un decimo del suo dolore ci apparirebbe chiaro che tanta rabbia e tanta aggressività non servono a nulla se non a rendere le cose peggiori. *Sense8* è una serie che va vista e a cui vanno perdonati i piccoli incidenti di percorso della sceneggiatura perché si fa portavoce di significati dolorosamente attuali e su cui si dovrebbe riflettere in un tempo in cui di fronte a delle richieste di aiuto si preferisce nel migliore dei casi voltare la testa e nel peggiore attaccare con maggiore brutalità. È una serie che ha l'ambizione artistica ed etica di fare appello a quei confini già da molto tempo superati, ormai indefiniti e rarefatti, che ci impediscono di comprendere che siamo tutti indissolubilmente legati gli uni agli altri e che non c'è via di scampo per gli esseri umani senza empatia e solidarietà.

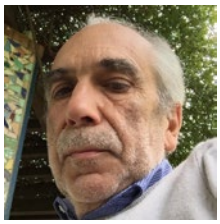
Ilaria Lorusso

Diari di Cineclub | YouTube

www.youtube.com/diaridicineclub

Ultimi programmi caricati sul canale Diari di Cineclub di YouTube mese di settembre. Inizia a seguire i nostri programmi video. Iscriviti, è gratuito

*Il canale YouTube di **Diari di Cineclub** è a cura di Nicola De Carlo*

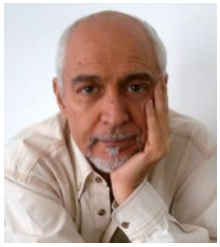

Nicola De Carlo

Progetto MigrArti 2017
I 23 cortometraggi che hanno emozionato la 74. Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia
Corto - Interno 4 Safari - Cortometraggio
Menzione speciale La famiglia Safari Cirillo è una famiglia particolare: lui italiano, lei africana, uniti in un matrimonio che ha saputo combinare il meglio delle due culture e che ha battuto una terza via di coesione e di amore, inedita ed impensabile ad entrambi, prima di intraprendere questo lungo viaggio assieme.
https://youtu.be/KaDxHbOFPKc
Corto - Johnny - Cortometraggio
Pubblicato il 23 set 2017. Vincitore del Progetto MigrArti 2017 Da "Rocky" a "Toro Scatenato", il cinema ha sempre usato il ring come set privilegiato per ambientare storie e veri e propri miti. Questo Documentario intende sfruttare gli stessi elementi per raccontare la vera storia di un "Mohammed Alì" nostrano, che a forza di pugni riesce ad aprire la strada del suo cuore verso la totale integrazione con quella che deve essere a tutti gli effetti la sua nuova casa.
https://youtu.be/gsuhWCZIyZo
Corto - Figli Maestri - Cortometraggio
Pubblicato il 21 set 2017. Vincitore del Progetto MigrArti 2017 Miglior messaggio G2 Un documentario che getta lo sguardo sul processo di integrazione che spesso porta i figli dei migranti a diventare maestri dei loro genitori. Stili di vita diversi a confronto, che a volte collidono e a volte collimano con quelli dei loro paesi d'origine. La metonimia di un paese attraverso le testimonianze e i racconti dei nuovi italiani.
https://youtu.be/xSbTIU7jtU4
Corto - Quasi Domani - Cortometraggio
Pubblicato il 21 set 2017. Vincitore del Progetto MigrArti 2017 L'occhio di una telecamera indaga per le strade di un piccolo paesino calabrese; da una parte ascoltiamo le posizioni degli anziani, che ricordano quando anche loro erano costretti ad emigrare ma che tollerano a stento la presenza dello straniero, dall'altra quelli di due migranti che si confrontano sul loro desiderio di fabbricarsi una piccola normalità. Quello che si consuma e viene filmato tra le viuzze pietrose è più uno scontro generazionale che di vedute.
https://youtu.be/TyNm9LIHJKE
Corto - La Recita - Cortometraggio
Pubblicato il 17 set 2017. Vincitore del Progetto MigrArti 2017 Miglior film Chinué è una ragazza di Napoli, una giovane "G2" che si ritrova alle prese con una gravidanza inaspettata. I suoi genitori non vedono di buon occhio la sua simpatia per un ragazzo di Napoli, e questo complica le cose. Un racconto magico che ha come sfondo il dramma di "Romeo e Giulietta", una messa in scena alla quale la stessa Chinué partecipa e che vede contrapposti come Montecchi e Capuleti gli italiani ed i migranti.
https://youtu.be/UGbE6VBD3-k
CESARE ZAVATTINI
St 1967 Bolchi e D'Anza presentano "Tutto Totò" con Zavattini e Campanile
https://youtu.be/LauF6C30cZ8
Telereggio, alla Clessidra la storia di Cesare Zavattini
https://youtu.be/4wNIVy4D3Ro
Cesare Zavattini
https://youtu.be/GocZDFZqJ4Q
Alfonso Gatto: TORNARE A MILANO
https://youtu.be/XjAEhbV5ZAw
Cesare Zavattini: il metodo artistico
https://youtu.be/uOmSaacpiMo
Cesare Zavattini: un giorno a casa mia
https://youtu.be/7lgy3mB08Pc
Muore Zavattini, autore di "Sciuscià"
https://youtu.be/wv1EWSnlnWE
PREMIO VILLANOVA 2017
Il Premio Villanova 2017 per il documentario italiano_servizio Rai
https://youtu.be/pWfsV4QxCbs
Filippo Biagianti al Premio Villanova Monteleone 2017
https://youtu.be/foWojRb3dEE
Giovanna Ognibeni al Premio Villanova Monteleone 2017
https://youtu.be/We5wPnP-2PM
GIAMPALO BERNAGOZZI
Giampaolo Bernagozzi - Selezione
https://youtu.be/UjHi982fHPo
Il documentario nella vita italiana: omaggio a Giampaolo Bernagozzi - Trailer
https://youtu.be/2sSXxoVJpyQ
Italicus di Giampaolo Bernagozzi, 1974
https://youtu.be/OnXDmNZMQfg
MARCO FELLONI
Marco Felloni-Quando si beveva l'acqua del Po
https://youtu.be/X1B1Tt8jXNU
PIERO LIVI
Cinema Sardegna Film Pelle Di Bandito Piero Livi 1969 Complet
https://youtu.be/BXgnl7LsHck
RICCARDO NAPOLITANO
Discutiamo sull'Emilia
https://youtu.be/zuGQqXRA9VU
Perché la regione
https://youtu.be/iVaHrGhHrXU
1904, n. 36
https://youtu.be/-bMdSPJP7vo
La Villetta
https://youtu.be/KYqLkoRcWEY
La Questione
https://youtu.be/dxKvb81KPdA
CESARE ZAVATTINI
Cesare ZAVATTINI - Fuori Orario - 20 anni prima - febbraio 2010
https://youtu.be/yhbYnSf9tXM
Documentario Zavattini
https://youtu.be/U5F9ENcqr6s
Cesare Zavattini / A documentary by Carlo Lizzani (2003)
https://youtu.be/Q1HDl_BiVww
Cesare Zavattini - Figu, album di persone notevoli (RAI3)
https://youtu.be/A3CNO8GHw50
Cesare Zavattini e il PO
https://youtu.be/ZrdJgD5UOi4
La "follia" di Zavattini
https://youtu.be/OQ3KuFdCGhg
Labanta negro!
https://youtu.be/BYwgTYSy6ac
Cesare Zavattini
https://youtu.be/3OVgVuehTss
PERLE AI PORCI - Cesare Zavattini - Puntata 06
https://youtu.be/pkg6c6_Phdk
Cesare Zavattini - La Veritàaaa [Integrale]
https://youtu.be/yWnwng5Rnlo
Sant'Alberto un paese vuole conoscersi... da un'idea di Cesare Zavattini
https://youtu.be/8mpMmgZK1To
Passaggi di Cesare Zavattini nella Tv italiana degli anni '60
https://youtu.be/YlGepileEM4
Ugo Gregoretti e Cesare Zavattini sui Cinegiornali Liberi
https://youtu.be/KGBWZ7M4s2M
CORTO REALE AUTORI
Le puntate sono un omaggio a un regista che nel cinema documentario italiano ha avuto una sua precisa collocazione nelle tematiche, nello stile o in un determinato periodo storico o panorama produttivo.
Cortoreale - I corti di Francesco Maselli
https://youtu.be/VraLzR575lU
Cortoreale - I corti di Lino Del Fra
https://youtu.be/iiMJc7H27pw
Cortoreale - I corti di Romolo Marcellini
https://youtu.be/KYqLkoRcWEYh7RV3GgOOjw

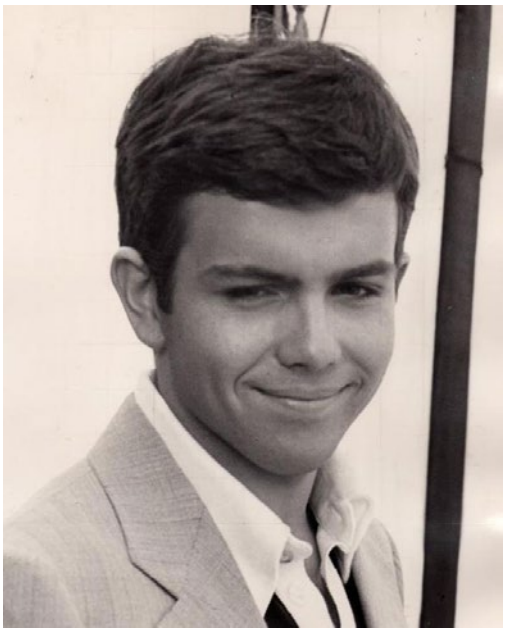
Continua sul prossimo numero di Novembre

I dimenticati #35

Alessandro Momo


Virgilio Zanolla

«Muor giovane chi al cielo è caro» è il verso d'un noto frammento poetico di Menandro: bisogna dunque supporre che al cielo Alessandro Momo fosse assai caro, giacché il bravissimo attore morì quando contava ancora diciassette anni. Occhi azzurri, orecchie un po' a sventola e aspetto semplice di ragazzo perbene, Alessandro era nato a Roma il 25 novembre 1956, secondo figlio di Gaspare dopo la sorella Riccarda. Il suo esordio nel mondo dello spettacolo fu molto precoce: nel '63 venne infatti scelto per lavorare in alcuni Carosello, assieme ai fratelli Cristiano e Valerio Fioravanti (quest'ultimo, più noto come Giusva, bambino-prodigio e futuro interprete dello sceneggiato televisivo *La famiglia Fioravanti*, con Valeria Valeri ed Enrico Maria Salerno, divenuto in seguito tristemente famoso quale terrorista). Nel '69 esordì davanti alla macchina da presa nel lungometraggio *La scoperta* del regista ligure Elio Piccon, ancora accanto a Giusva Fioravanti, a Carlo Campanini e a Carlo Tamberlani: dove si narrava la storia di due ragazzi di una borgata romana, Alberto e Walter, decisi a realizzare un fotoromanzo ambientato al Colosseo, che trovano la collaborazione dei loro coetanei di un collegio paolino, sicché Alberto (Fioravanti) finisce per diventare uno di loro. L'anno seguente, appena quattordicenne Alessandro iniziò a lavorare per i fotoromanzi Lancio, all'epoca vendutissimi, che sfornavano divi come Claudia Rivelli, Franco Gasparri, Michela Roc e Franco Dani. E rivestì anche i suoi due primi ruoli cinematografici di qualche sostanza: fu Fabrizio Nenci ne *Il divorzio* di Romolo Guerrieri, accanto a Vittorio Gassman ed Anna Moffo e Alexander nel drammatico *Appuntamento col disonore* di Adriano Bolzoni, di Michail Craig, Klaus Kinski, George Sanders e Margaret Lee; ma queste partecipazioni non gli aprirono grandi prospettive nel mercato della settima arte. A portarlo al successo sullo schermo fu il caso. Alessandro aveva tra le sue passioni, col tifo calcistico per la Lazio e il gioco del poker, anche quella per le motociclette. Un giorno che, a bordo di una di queste, si trovò in panne per la strada, nel tentativo di fare ripartire il suo mezzo si mise ad armeggiarci attorno; in quella passò di lì il regista Salvatore Samperi, che in quelle settimane cercava Nino La Brocca, cioè il personaggio del protagonista maschile del suo film *Malizia*, da affiancare ad una trentunenne e avvenente ragazza di Pola che egli aveva preferito a Mariangela Melato, messasi in luce l'anno prima accanto a Lando Buzzanca nel film *Il merlo maschio* di Pasquale Festa Campanile: Laura Antonelli. Colpito dal suo volto da bravo ragazzo Samperi lo avvicinò e gli parlò del suo progetto: così Alessandro si trovò nel cast del film, che ambientato nella seconda metà degli anni Cinquanta aveva tra gli altri interpreti Turi Ferro, Tina Aumont e Lilla Brignone, e venne girato ad Acireale. Qui, come nei due film successivi, per il solito maledetto scrupolo dei nostri cinematografari la voce di Alessandro venne doppiata, da quella di Sandro Acerbo. *Malizia* raccontava di Angela, una procace domestica, che giunta in casa di un vedovo con tre figli già grandicelli, suscita subito le loro mire: il padre, Ignazio, finisce per fidanzarsi con lei, ma il primo a possederla è proprio il quattordicenne Nino, ovvero il più bravo a stuzzicarla. Inutile dire che alla sua uscita, nel'73, il film (da Samperi proposto invano per due anni a produttori e importanti attori come Manfredi e Tognazzi)



registrò un clamoroso successo, tanto da costituire subito il prototipo della commedia erotica: esso incassò oltre 5 miliardi di lire, proiettando l'Antonelli e Momo al vertice della fama. Quasi contemporaneamente, Alessandro aveva recitato anche nel poliziesco *La polizia è al servizio del cittadino?* di Guerrieri, ancora in un piccolo ruolo anonimo (i protagonisti erano Enrico Maria Salerno, Giuseppe Pambieri, Daniel Gélin e John Steiner), ed era apparso nella miniserie televisiva *Il vero coraggio* di Mino Guerrini. Lusingato dal successo di *Malizia*, l'anno dopo Samperi volle ripetere l'operazione: e utilizzando alcuni degli stessi attori di quel film (l'Antonelli, Momo, la Brignone; mentre altri interpreti furono Monica Guerritore, Orazio Orlando, Lino Banfi, Lino Toffolo e Tino Carraro), gli stessi sceneggiatori Sandro Parenzo e Ottavio Jemma, girò a Forte dei Marmi *Peccato veniale.* Nei panni dell'adolescente Sandrino, che stuzzicato dalle grazie della prorompente cognata finisce per giacere con lei, Alessandro fornì un'altra ottima prova delle sue qualità recitative; il film incontrò un buon esito, anche se non paragonabile a quello della precedente opera di Samperi. L'impegno successivo del diciassettenne attore romano, per un compenso superiore ai trenta milioni di lire, fu il suo settimo ed ultimo film: la trasposizione dell'amaro romanzo di Giovanni Arpino *Il buio e il miele*, *Profumo di donna* di Dino Risi, dove ritrovò Vittorio Gassman, affiancato da un'altra bellissima attrice italiana di quegli anni, la venticinquenne milanese Agostina Belli. Nella parte di Giovanni Bertazzo, soldato di leva in permesso premio assegnato ad accompagnare da Torino a Napoli il capitano in pensione, non vedente, Fausto Consolo, Alessandro - come del resto Gassman e la Belli - dette il meglio di sé: l'opera, non a caso, ottenne numerosi riconoscimenti nei festival ai quali venne presentata; ma il migliore di questi, penso, fu il remake *Scent of a Woman* diretto nel '92 da Martin Brest, con Al Pacino al posto di Gassman e Chris O'Donnel in quello di Momo. Quando, nel dicembre '74, *Profumo di donna* uscì nelle sale cinematografiche italiane, Alessandro era morto da alcune settimane. Lui, che abitava con la famiglia in piazza Farnese, ed essendo rimasto indietro con gli studi a motivo del cinema frequentava un istituto privato, dove aveva tra i professori lo scrittore Nantas Salvalaggio, s'era da poco fidanzato con l'attrice Eleonora Giorgi. Un giorno s'era fatto prestare da lei, in partenza per Londra, la sua moto Honda CB 750 Four di colore amaranto: e alle sue obiezioni, motivate dalla mancata abilitazione di lui alla guida a motivo della giovane età, le aveva detto: - Tanto sono fortunato. La polizia non mi becca. - Ma alle 14.35 del 20 novembre, tornando a casa da scuola, trovandosi sul Lungotevere Flaminio, e determinato a sorpassare un taxi, condotto da tale Adelfio Moscatello, perse il controllo della moto e andò a schiantarsi contro la parte posteriore dello stesso, carambolando quindi con un volo di dieci metri sull'asfalto sotto una Bmw che giungeva dall'opposta carreggiata. Un paio d'ore dopo (com'ebbe a ricordare di recente l'attrice romana, che per quel prestito della moto soffrì poi problemi giudiziari), alla Giorgi appena rientrata a Roma da Londra giunse una telefonata del padre: - Alessandro è caduto con la moto. L'hanno ricoverato al Santo Spirito. - Quella sera stessa, alle 23.05, dopo sette ore di agonia Momo si spense, all'età di diciassette anni, undici mesi e ventiquattro giorni. Venne sepolto nel cimitero del Verano, nella stessa tomba dove ventisei anni dopo sarebbe stato inumato anche suo padre. In memoria sua, l'anno dopo il cantautore romano Patrizio Sandrelli scrisse e interpretò la canzone *Fratello in amore*, che è rimasto forse il suo maggior successo.

Virgilio Zanolla

I Circoli del cinema, Cineclub, Cineforum informano

Cineclub "Claudio Zambelli" di Boretto (RE)

Come far rinascere una sala e animare Boretto e territorio limitrofo

Giancarlo Zambelli

Il cineclub ha iniziato la propria attivita' nel 2001 ed e' intitolato a mio figlio Claudio che in quell'anno perse la vita in un incidente stradale. L'idea di ricordarlo attraverso il cinema, di cui era un grande appassionato, venne per prima ad un gruppo di suoi amici, che organizzarono una rassegna di quattro film: da qui nacque l'intenzione di trasformare l'evento in un appuntamento fisso. Inizialmente, abbiamo esordito con un'unica proiezione settimanale, ora siamo arrivati a due. Con l'attivita' del cineclub il cinema\teatro di Boretto (Reggio Emilia), chiuso da circa 20 anni e oggetto nel 1998 di una costosa ristrutturazione da parte del comune, è tornato a funzionare pienamente. Con la grande voglia di fare abbiamo restaurato la vecchia macchina (fedit), in disuso da 20 anni fino ad arrivare, nel 2015, al dcp. Cerchiamo di proiettare pellicole qualificate d'essai, collaboriamo ad eventi ed iniziative di carattere commemorativo, formativo, sociale e scientifico supportando l'amministrazione comunale, le scuole, altre associazioni. La nostra programmazione ha sempre richiamato un pubblico mediamente numeroso non solo borettese ma anche proveniente dai comuni limitrofi grazie anche ai prezzi contenuti che pratichiamo (3 - 5 euro il biglietto del cinema, 1 euro all'anno la quota associativa) ed al rapporto umano che si e' instaurato con le persone che vengono al cinema. Con loro ci si ferma prima e dopo lo spettacolo per parlare del film e molto altro in un clima di svago e incontro culturale. Le difficolta' sono molte tra agenzie distributrici che ubbidiscono a logiche meramente commerciali e costi che superano le entrate. In queste condizioni resistere alla concorrenza delle multisala e multiplex e' impresa titanica e, ultimamente, per le spese, solo per le spese, stiamo rischiando di finire la nostra bellissima esperienza d'amore e passione per la settima arte.

Giancarlo Zambelli

Presidente del Cineclub "Claudio Zambelli" di Boretto (RE)

www.cineclubclaudiozambelli.org

zambelliclaudio@libero.it

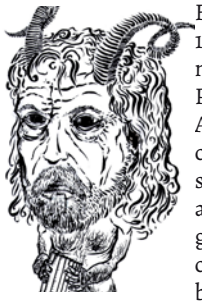
La bustina del Dott. Tzira Bella

Scrivete a: Dott. Tzira Bella, C/O Laboratorio Veterinario della Dott.ssa Zira, Planet of the Apes

Illustrissimo Dottor Tzira Bella, senza voler mancare di rispetto, io però questa cosa, la devo dire, questo sfogo, lo devo fare, che è sacrosanto! E lo dico senza ironia!

E i sindacati stanno a guardare!

Anche quest'anno Maria Di Nazareth assunta in cielo per chiamata diretta!!



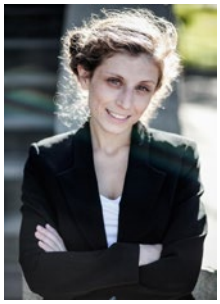
E basta! È oramai dal 1950, con raccomandazione del Principe Pacelli, alias Pio XII, noto anche Pastor Angelicus, che questa storia continua, ogni 15 del mese di Augusto, di ogni anno dell'E.V. Una famiglia che ha visto santificato anche il gatto e la brocca per l'acqua fresca (su pisittu e sa mariga po s'aqua frisca)! Eppure abbiamo tante sante donne in Sardegna, Calabria, America latina, se proprio vogliamo aprire il compasso della geografia cattolica del mondo. E pure i mattoni della casa di Maria a Nazareth hanno fatto santi in Italia! Mattoni di una casa di extracomunitari! Portati nelle Marche italiane non hanno neanche pagato e non pagheranno, ICI, l'IMU,TASI, TARES! E noi, sempre sperando nel miracolo del ritorno al governo dei veri santi, (Berlusconi e Brunetta dei Ricchi e Poveri) per le pietre tirate su dai nostri nonni, intonacate dai nostri genitori, restaurate a spese nostre, per i nostri figlioli, tutti italiani, dai bisnonni ai nipotini, invece pagheremo! Sappiamo tutti quali e quanti vantaggi di immagine, ed economici, porti un'Assunzione in Paradiso! Per la famiglia dell'Assunto o Assunta, per il Comune di nascita e residenza, la Provincia e la stessa Regione. In questo periodo di vacche magrissime, scheletriche, per il Meridione d'Italia e per la provincia sarda del Medio Campidano in particolare, non può bastare solo il Santo che abbiamo in paradiso a Palazzo Montecitorio, che quello pensa più al pallone che a noi, ce ne serve anche uno, meglio una, in quello vero, universalmente noto per il reportage giornalistico di un cronista fiorentino del Trecento, inviato all'estero, tale Dante Alighieri, mi pare. Facciamo sentire la nostra voce di sardi mediocampidanesi a Papa Francesco, tanto, se non ci aiuta Lui, chi ci aiuta? Chiediamogli di appoggiare la nostra richiesta di Assunzione in Cielo, il prossimo 15 agosto 2018, di una delle tante Assunte locali. Il cognome lo scelga pure lui. Che termini in *u*, epperò non sia rumeno, eh! Niente scherzi, caro Francesco!

Fra'Stimu

La Liubimovka

Ovvero il festival della giovane drammaturgia russa

Dalla nostra inviata a Mosca Irene Muscarà, attrice



Irene Muscarà

Il festival della giovane drammaturgia russa, la *Liubimovka*, è sorto nel 1989 su iniziativa di principianti drammaturghi oggi diventati famosi, come ad esempio è il caso Mikhail Roshin. Nei primi anni questo festival ha avuto l'interessante e simbolica particolarità di svolgersi nella residenza storica del famoso attore, regista, scrittore e teorico teatrale Konstantin Sergeevic Stanislavskij, nota appunto come *la Liubimovka*, da cui deriva il nome di questo particolare festival teatrale. Sono dieci anni, dal 2007 che la manifestazione ha cambiato sede e si è trasferita al Teatro Doc di Mosca. Ma tale è ormai il successo di questo evento, che drammaturghi famosi e altri perfettamente sconosciuti inviano e propongono le loro *piece* teatrali da tutta la Russia. Una selezione preliminare fa si che i testi prescelti vengano successivamente assegnati a dei registi, ai quali spetta il compito di scegliere il gruppo di attori con cui preparare e "leggere" il testo. Alla conclusione di ogni *performance*, vi è lo spazio per gli spettatori di esprimere il proprio parere sul testo e sulla esibizione teatrale, fare domande all'autore o al regista, dare perfino dei consigli. Nonostante il formato del festival possa apparire semplice, *la Liubimovka* continua ad avere un successo straordinario particolarmente tra i giovani e in special modo tra gli addetti ai lavori. Il Teatro Doc ha ufficialmente 50 posti, ma durante il festival è come se si ampliasse a dismisura. Gli spettatori riempiono ogni angolo, tante volte occupando perfino la scena stando vicinissimi agli attori. Tale è l'interesse della manifestazione che ho provato a chiedere ai due giovani drammaturghi che si occupano oggi del festival, Mikhail Durnenkov ed Evgeniy Kazachkov, e ad un giovane attore, Roman Sinitsyn, le caratteristiche e le ragioni di questo successo. Mikhail Durnenkov ritiene che sia l'originalità della proposta abbinata al fatto che Mosca di per sé favorisce la socialità e l'incontro, a creare quelle condizioni di grande interesse e partecipazione. Inoltre, aggiunge "per gli artisti l'unica condizione per poter partecipare è che i testi siano scritti in lingua russa, ma questi possono essere inviati da tutte le regioni della Russia.". Mikhail ancora precisa, "in realtà questo festival sostituisce il lavoro di un intero istituto di scambio formativo e culturale, che purtroppo non esiste. Il festival, che si svolge una volta l'anno, attira spesso tra i nostri spettatori drammaturghi, filologi, che trovano nella manifestazione un momento di incontro e di confronto stimolanti". Evgeniy Kazachkov interviene e aggiunge, "credo sia importante tener conto che l'ingresso è gratuito. Il pubblico è predisposto ad assistere ad una prova sperimentale, che perciò potrebbe anche non riuscire. Quindi, su questa base è come se ci fosse un accordo tacito tra gli autori e il pubblico... se il testo non piace gli spettatori avranno perso un po' di tempo, se al contrario la prova ha successo gli spettatori potranno subito conoscere l'autore e in modo stimolante fargli domande e considerazioni". Importanti e interessanti sono anche le riflessioni dal punto di vista dell'attore. Roman Sinitsyn pensa che "... questo festival rappresenta una grande occasione per gli attori e in modo particolare i drammaturghi. Il fatto che i testi possano trattare qualsiasi tema, nella più ampia libertà, è un altro elemento della grande presenza del pubblico. Il teatro ha bisogno oggi di nuovi drammaturghi con idee aperte e che parlino dei problemi della vita contemporanea. Per noi attori è un compito difficile. Nella lettura dei testi dobbiamo essere freddi e contemporaneamente trasmettere tutte le emozioni che può contenere il copione. Noi per primi dobbiamo essere in grado di dare vita a dei testi che fino a quell'istante nessuno ancora conosce". Perciò, il consiglio è che se doveste capitare a Mosca nei giorni de la *Liubimovka*, non dimenticate di chiedere dove si trova il Teatro Doc.

Konstantin Sergeevič Stanislavskij (1863 - 1938)

Irene Muscarà

Mostre

Lyda Borelli in mostra a Venezia

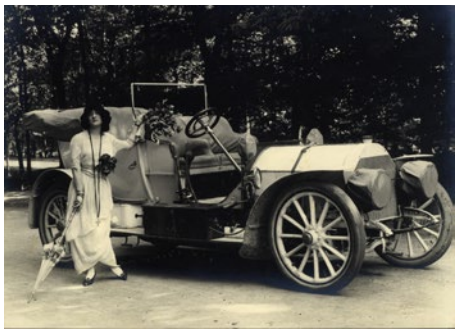
La primadonna del '900, attrice simbolo di un'epoca in mostra a Venezia sino al 15 novembre

Giuseppe Barbanti

Lyda Borelli, chi era costei? Al di fuori di una ristretta cerchia di cultori e appassionati, consci che l'attrice aveva simboleggiato nella società italiana dei primi vent'anni del '900, prima a teatro e poi al cinema, ma soprattutto con le sue scelte di vita, l'essenza stessa del liberty, il nome di Lyda Borelli dice poco o nulla. Eppure sin dai primi successi a teatro, agli inizi del '900, nemmeno diciottenne, aveva nel suo porsi, nell'attenzione che dedicava alla sua immagine pubblica, un destino segnato sicuramente da una buona stella tanto che all'apice della sua carriera era diventata così popolare da assurgere a fenomeno di costume: fisicamente, specie grazie ai 12 film interpretati fra il 1913 e il 1917, incarnava il tipo della donna "sottile e sensuale, tormentata e insinuante", ben diversa dallo stereotipo allora in auge della figura femminile "in carne", tanto che questo proporsi in maniera originale e, per certi versi, controcorrente da un lato ne aveva fatto una interprete cardine per comprendere l'evoluzione del "divismo" nel nostro Paese, dall'altro aveva favorito la diffusione nel genere femminile di atteggiamenti e mise che avevano in Lyda Borelli un preciso e non equivoco punto di riferimento. L'attenzione per la diva era tale che non tardarono a nascere neologismi come 'borelline' - le fanciulle smagrite che ondeggiavano nelle strade- e 'borellismo' l'ossessione emulativa del pubblico femminile; 'borelleggiare', infine, entrò nei dizionari del tempo , per significare "lo sdilinquire delle femminette, prendendo a modello le pose estetiche e leziose dell'attrice Lyda Borelli" (A. Panzini, Dizionario moderno, 1923[4], p. 74): parole nuove per descrivere, appunto, il fenomeno di imitazione che Lyda Borelli aveva suscitato nel pubblico femminile. E gli echi non potevano non aversi anche nell'altra metà del mondo: durante la prima guerra mondiale i soldati al fronte mandavano a casa cartoline con la sua immagine come sarebbe accaduto negli Stati Uniti d'America poi con Marilyn Monroe ai tempi della guerra del Vietnam . A un secolo abbondante dalle prestigiose affermazioni di una carriera, che si sviluppa nell'arco di nemmeno diciott' anni, dai 14 ai 31, con un inatteso e clamoroso epilogo nel 1917, la descrizione del fenomeno Borelli era indispensabile per riprendere le fila di una presenza che a seguito delle nozze con il conte Vittorio Cini da così assidua nella vita non solo dello spettacolo ma della intera società civile italiana si sarebbe nel giro di qualche mese così rarefatta da poter parlare per certi aspetti di una clamorosa eclissi. Ci è voluto un secolo, ma alla fine l'incomprensibile (oggi) pregiudizio che aveva imposto anche ad un uomo come Cini, industriale, politico prima compromesso col Fascismo da cui poi si sarebbe dissociato, e grande mecenate, per altri versi di larghe e ampie vedute di mandare in archivio una interprete così significativa dei primi due decenni del '900, è stato accantonato. E spezzoni dei film che lo stesso Vittorio Cini aveva cercato in ogni modo di togliere dalla circolazione possono essere oggi visti in un montaggio video realizzato dalla Fondazione Cineteca Italiana nell'ambito della mostra "Lyda Borelli primadonna del Novecento" a cura di Maria Ida Biggi allestita dall'Istituto per il Teatro e il Melodramma della Fondazione Cini al secondo piano di Palazzo Cini a Venezia a San Vio. Anche le tantissime foto esposte, custodite da quasi cent'anni in polverosi scatoloni, e i carteggi con i più importanti uomini di cultura dell'Italia giolittiana sono tornati a nuova vita e ci consentono di ripercorrere la parabola umana artistica della donna d'avanguardia e grande interprete, cogliendo lo spessore di una presenza che si dilata e va ben oltre sale teatrali e cinematografiche. Ne esce il ritratto di un'attrice che incarnava perfettamente la modernità d'inizio '900, l' immagine di una donna emancipata, costruita attraverso il carattere dei personaggi che interpretava, madrina della jupe-culotte, la prima forma di pantalone femminile, ma anche di grande carattere nella vita quotidiana. Sono pure esposti tre abiti di scena dell'attrice nella realizzazione curata su bozzetti e foto originali dalla sartoria veneziana Atelier Nicolao. Si tratta del costume di Favetta in occasione della prima rappresentazione assoluta de *La Figlia di Iorio* di Gabriele D'Annunzio, quello della protagonista di *Salomè* di Oscar Wilde, indossato durante la "danza dei setti veli", e un abito borghese che documenta l'eleganza dell'artista nella vita quotidiana.

Lyda Borelli, 1910. Fotografia Varischi e Artico. Collezione privata

Fotografia di scena di Salomè. Tournée in Sudamerica, 1909-1910. Collezione privata



Lyda Borelli con un'automobile Isotta Fraschini, 1914. Fotografia di Attilio Badodi. Collezione privata

Lyda Borelli con la jupe-culotte, 1911 circa. Fotografia di Mario Nunes Vais. Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione – Gabinetto Fotografico Nazionale, Archivio Nunes Vais, Roma

Giuseppe Barbanti

La mostra è aperta tutti i giorni dalle 11 alle 19 , ad eccezione del martedì. Info www.cini.it *e tel. 041-2710236.*

To the Bone. Il male di vivere

"If you die, i will kill you"
-To the bone-

Giorgia Bruni

Marti Noxon alias Martha Mills Noxon, anni 52 e brillante carriera come sceneggiatrice di celebri serie tv americane (Buffy l'ammazzavampiri, Grey's anatomy solo per citarne un paio) esordisce alla regia dirigendo *To The Bone*: lungometraggio da lei stessa scritto su un tema delicato come quello dell'anoressia e dei giovani afflitti da questo "morbo". Un morbo da cui sia la Noxon sia la splendida protagonista, Lily Collins, sono state colpite in passato. All'interno del cast brillano anche le intense interpretazioni di Keanu Reeves nelle vesti del dottor William Beckham e di Carrie Preston nel ruolo della matrigna di Ellen, la protagonista. Il lungometraggio è stato presentato in anteprima il 22 gennaio del 2017 al Sundance Film Festival e distribuito, il 14 luglio, su scala mondiale da Netflix in cui è stato incluso come "prodotto originale". Se scindessimo in punti sintetici la storia che *To the Bone* racconta potremmo incappare nell'errore di percepire il film quale sintesi surrogata dei più banali cliché: Ellen è una ventenne forte, ironica, ribelle ma nello stesso tempo fragile e malata con un padre completamente assente, una matrigna apparentemente ostile e di certo inopportuna, una madre vera, lontana, con cui la ragazza non ha mai davvero legato, che l'ha abbandonata all'anoressia rispedendola all'ex marito, mollato per allevare cavalli a Phoenix al fianco della sua compagna dopo aver preso consapevolezza della propria omosessualità, emersa a seguito di gravi crisi nervose. Insomma, gli ingredienti per il fallimento di un lungometraggio indipendente sarebbero stati tutti presenti, anche in eccedenza, se non fosse stato per l'estrema sensibilità, l'empatia e la bravura della Noxon. Le inquadrature non peccano mai di banalità e, anzi, alcune in particolare denotano una certa sapienza ardua da riscontrarsi in un regista alle prese con la sua opera prima. Ci riferiamo, per l'esattezza, ad una delle scene iniziali in cui la protagonista intrattiene un breve ma significativo scambio di battute con un'altra ragazza afflitta dal medesimo "male di vivere", incontrata casualmente nella sala di attesa del dottor Beckham; l'inquadratura è prospettica in quanto l'altra attrice si riflette in uno specchio volutamente sfocata mentre Ellen centra l'attenzione. Potrebbe essere addirittura una citazione di Bergman, geniale e famoso anche per la bellezza delle inquadrature nello specchio. La fotografia, accuratamente studiata, è spesso arricchita dal contrasto tra i colori pastello indossati dagli altri personaggi, la matrigna nella fattispecie, o di cui si compongono alcuni ambienti e la tra-

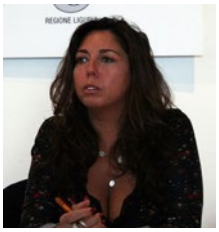
sandata oscurità degli abiti di Ellen che, solamente non a caso nella scena finale, vedremo con una giacca bianca simbolo della volontà di guarire ovvero della sua catarsi. Il pregio maggiore del film risiede nel suo oscillare tra commedia nera e drammaticità profonda trovando proprio nell'ondeggiare il perno di un quasi paradossale equilibrio, prova provata del talento della sceneggiatrice. Altro merito (non da poco) è quello di aprire, dapprima socchiudendo per poi spalancare sequenza dopo sequenza, una finestra sull'inquietante dimensione della malattia eliminando quasi subito la finestra. Nel film sembra non esserci finzione né cornici di sorta poiché protagonista non è Ellen ma l'anoressia che agisce distruggendo la vita attraverso Ellen e gli altri malati permettendo anche allo spettatore meno informato di respirare fino in fondo tristezza, pericolosità e depressione di cui la malattia è tetra foriera. Per Ellen la consapevolezza della sua condizione sopraggiungerà solo dopo aver strisciato sul fondo sfiorando la morte a soli vent'anni. L'angoscia del disturbo scaturisce dalla mancanza di senso e dal desiderio non propriamente cosciente di autodistruzione. La terapia sperimentale del Dottor Beckham porrà Ellen in una condizione di aspro confronto e conflitto con altri giovanissimi malati. C'è chi nasconde il proprio vomito sotto il letto fingendo di voler fare progressi, chi è costretto a letto dai tubi e ha la voce tremante per lo sforzo di parlare non riuscendo a non fare il conto delle calorie che sta assumendo endovena. Megan prova a farcela perché aspetta una bambina che, nonostante i suoi sforzi, non vedrà mai la luce. Ellen inizialmente non si sforza di migliorare né vomita per aggravarsi, semplicemente non si nutre. È incapace di mangiare, dalla masticazione alla digestione anche se, quando ha fame, confessa di disegnare uno snack al cioccolato. È assente, immersa in un dolore spesso anestetizzato dall'apatia. Solo Luke, nascente stella del ballo già decaduta a causa di un infortunio al ginocchio, riesce a scagliare pietre in grado di scalfire, seppur timidamente, le robuste mura che la ragazza ha eretto attorno a sé. Neppure il profondo affetto della sorellastra aveva sortito effetti. Ellen, d'altro canto, prova a salvarsi da sola. La veridicità del film risiede anche in questo: non esistono eroi o personaggi-chiave schematici aventi la funzione di meccanismo di sblocco della psiche di un malato."Eli" comprende di voler vivere anche se "non tutto ha un senso" rientra nella casa di cura di sua spontanea volontà perché continuare a vivere avrebbe comunque più senso che andarsene per sempre, iniziando a scomparire fino all'osso.

Giorgia Bruni

Festival - doppiaggio

Voci nell'Ombra XVIII edizione dedicata a Manlio De Angelis e alla sua famiglia

C'era una volta la Targa alla Carriera di Doppiatore intitolata a Gualtiero De Angelis, ma il Festival Nazionale del Doppiaggio Voci nell'Ombra non dimentica...



Tiziana Voarino

E' quasi al via la diciottesima edizione de Il Festival Nazionale del Doppiaggio VOCI nell' Ombra, la più importante manifestazione a livello europeo dedicata al mondo del doppiaggio cinetelevisivo e degli audiovisivi, nella consapevolezza che il doppiaggio italiano è sicuramente, a livello di professionalità, il migliore in assoluto. Si svolgerà a Savona dal 19 al 22 di ottobre. Nella Serata d'Onore si consegneranno i Premi ai migliori doppiaggi e doppiatori, adattatori e adattamenti, gli Anelli d'Oro, in ricordo dell'anello di pellicola sostituito negli studi ormai dal time code, si svolgerà nel prestigioso Teatro Chiabrera di Savona sabato 21 ottobre. I premi assegnati saranno moltissimi e le nomination ancor di più, oltre 45. Due targhe alla carriera, una di doppiatore e una di adattatore, una alla voce emergente del panorama italiano del doppiaggio ed il Premio SIAE destinato al giovane adattatore di indiscusso talento. A partire dal 2015, infatti, la Società Italiana degli Autori ed Editori sostiene il Festival nell'ambito di una politica dedicata a promuovere e a valorizzare i nuovi talenti e il loro percorso formativo e lavorativo. Il Festival, per altro ha creato una fitta rete di collaborazioni e Patrocini, tra cui spiccano università straniere come quella di Strasburgo, la Sophie Antipolis di Nizza, l'Università areospaziale di San Pietroburgo e la Rufilms russa che quest'anno si confronteranno per un incontro produttivo con i professionisti ed operatori della trasposizione multimediale internazionale. Voci nell'Ombra, dopo la scomparsa del direttore artistico Claudio G. Fava e dell'ideatore Bruno Paolo Astori, si è evidentemente rinnovata. Non ha, però, dimenticato il grande rispetto per Gualtiero De Angelis, a cui per i primi quindici anni ha intitolato la Targa alla Carriera. Nelle ultime due edizioni ha acquisito il nome di Targa alla Carriera Claudio G. Fava, proprio in memoria dell'illustre Claudio G. Fava, altisonante critico, uomo di enorme cultura e di grande ironia. Il Festival del Doppiaggio, quando nacque fu la prima consistente operazione creata nella storia del cinema italiano, per portare i riflettori su questa, allora misteriosa professione del doppiatore. La Targa alla Carriera fu intitolala a Gualtiero De Angelis, non a caso, proprio perché fu una stella davvero brillante tra le "voci d'Oro" del doppiaggio italiano e tra i fondatori della CDC, che rimane, ancora oggi, una realtà preponderante nel settore. Voci nell'Ombra non dimentica la stima dimostrata nei quindici anni per Gualtiero De Angelis, la sua famiglia, lo stabilimento che si è evoluto attorno alla CDC, anche se la Targa alla carriera di doppiatore da due anni, è intitolata a Claudio G. Fava. Il Festival del Doppiaggio dedica infatti, la sua diciottesima edizione alla memoria di Manlio De Angelis, figlio di Gualtiero, che portò avanti con altrettanta passione e qualità questa arte e professione insieme, così particolare che è il doppiaggio. Manlio: una grande esperienza come doppiatore, ha dato la voce a un mondo di attori in film che restano indissolubili nella nostra memoria ed una consistente carriera come direttore di doppiaggio, centinaia di film sono stati diretti da lui. L'impronta di Gualtiero e di Manlio non sono svanite nel nulla. Sono rimaste anche nella medesima vocazione della stessa terza generazione della famiglia De Angelis, con il figlio Vittorio che ci ha prematuramente lasciato due anni fa, il cui dna vantava per certo "la stoffa del doppiatore" e con Eleonora De Angelis. Donna grintosa, forte, determinata e soprattutto brava nel suo dare la voce alle note star di Hollywood, che ha scelto di cimentarsi con le direzioni di doppiaggio, anche impegnative. Eleonora racconta "Mio papà, Manlio, era una persona che riversava nel lavoro quello che era nella vita: carismatico, di talento, con un accentuato umorismo e una buona dose di leggerezza e follia creativa, professionale, umile e dotato di grande rispetto per il lavoro altrui. Era molto legato a mio nonno Gualtiero. Una famiglia che non si è fatta mancare nulla dal punto di vista dei talenti artistici. Mio zio, Enrico De Angelis, fratello di mio nonno che a dicembre compie novantasette anni, fu il fondatore del Quartetto Cetra. Li lasciò traportato a Milano da una forte passione d'amore, ma li convinse a non sciogliersi e a far entrare nel quartetto al suo posto la sposa di uno degli altri tre". E con questa chicca vi diamo appuntamento a Savona con il gotha del doppiaggio italiano e la diciottesima edizione del Festival Voci nell'Ombra dedicata a Manlio De Angelis e anche alla sua famiglia.

Manlio De Angelis è stato un attore, doppiatore, direttore del doppiaggio e dialoghista italiano

Alcuni tra i vincitori 2016 Cosenza, Boraschi, Bianchi, De Bortoli, Cordova, Stella Musy, Marco Zanotti, Eric Alexander

Foto vincitori 2015

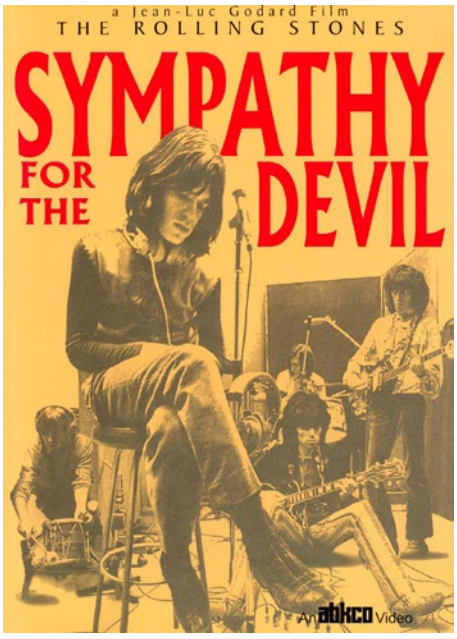
Teatro Chiabrera Serata d'Onore

Tiziana Voarino

“One plus one” di Godard. il diavolo suona con gli Stones

Andrea Fabriziani

Giocare con i linguaggi e i codici, in un mondo postmoderno intriso di critica intellettuale, arte popolare e alta che si incontrano, meta-testi, suggestioni e immagini, è un campo minato. Nel Novecento, i linguaggi delle numerose realtà artistiche, dal romanzo al cinema, dalla fotografia alla musica e fino alla grafica pubblicitaria, si confrontano e si uniscono in più occasioni, evocando con forza una nuova dimensione dell’essere artisti e pensatori. I veicoli della fruizione, così, si mescolano e si completano l’un l’altro nella pellicola di Jean-Luc Godard, *One plus One*, il *mockumentary* sulla composizione e registrazione in studio del capolavoro dei Rolling Stones, *Symphathy for the Devil* (che dà anche il titolo alla versione estesa del film), pubblicato per la prima volta nell’album *Beggars Banquet* (1968). Immagini in movimento e musica rock, parole e poesia della controcultura declamate a gran voce, un movimento visivo lento e dolce, come alcune carrellate o panoramiche de *Il disprezzo* (1963), che passa spesso da artista ad artista, da Jagger seduto ad uno sgabello davanti al microfono a Brian Jones, venuto a mancare poco dopo. Poi Keith Richards con i piedi scalzi e Charlie Watts con le cuffie alle orecchie. Tutto girato aggirandosi con discrezione, come uno spettro invisibile, all’interno degli studi di registrazione. Tra queste immagini che mostrano una band metodica, brillante e circondata da fumo di sigaretta e dai bicchieri di birra semivuoti, si vedono interludi poetici, metaforici, quasi slegati ad una tipica narrazione documentaristica come vorrebbe il caso. Si tratta invece, ad un esame più attento, di sequenze che approfondiscono il significato e il senso totale della duplice opera, il film e la canzone. Anche qui, con questo montaggio alternato i linguaggi di cui sopra si mescolano: il film diventa un ibrido fra la testimonianza del genio compositivo musicale e il sostrato culturale che lo alimenta, ovvero tutta la controcultura degli anni Sessanta, fatta di femminismo, di una critica cinematografica e letteraria emergente e che si fa sempre più sentire in tutto il suo peso ideologico, di concetti filosofici che governano e guidano gli intellettuali di ogni luogo, delle Pantere Nere nei loro calzoni militari e nelle carcasse di automobili lasciate a decomporsi nel Bronx. E ancora, tra una sequenza e l’altra, piccole didascalie disegnate, volte ad introdurci nella sequenza successiva, una titolazione che è anche una dichiarazione d’intenti. Così il titolo *All About Eve*, che apre una sequenza quasi onirica di un’intervista fatta alla personificazione della Democrazia, chiamata appunto con il nome della prima donna della Terra, è scritto in modo da evidenziare alcune lettere che compongono la parola *LOVE*. Ancora una volta, giochi di parole, commistioni, incastri verbali e lessicali. Sebbene la linea narrativa ne possa risentire, cadenzando il



ritmo e rallentando lo scorrere del tempo, l’alternanza di tali sequenze a quelle delle prove in studio, arricchiscono notevolmente la narrativa del testo della canzone: Lucifero, l’angelo caduto de *Il Paradiso Perduto* di John Milton, personificato nel cantante Jagger e ispirato alla figura del maligno che si aggira in Russia nel romanzo *Il Maestro e Margherita* di Bulgakov (pubblicato più volte e in diverse versioni durante la prima metà del secolo scorso), dice con superbia di essere stato presente durante la condanna di Gesù Cristo, quando Pilato si liberò dall’impegno gravoso e chiese alle genti di decidere quale sorte far cadere sul figlio di Dio e sul ladro che gli stava di fianco. Era presente quando, ancora una volta in Russia, nel 1918, la famiglia dello Zar Nicola II fu assassinata decretando la fine della famiglia reale, sacrificata sull’altare del bolscevismo nascente, mentre Anastasia *“screamed in vain”*, come dice la canzone. Conduceva i carrarmati della guerra lampo, quando la Germania nazista travolgeva violentemente i corpi straziati dei polacchi prima e dei francesi poi. Presenza indiscreta in ogni momento cruciale della storia, laddove i destini cambiavano drasticamente e l’umanità mutava o dove il sangue si versava in nome della Storia. Ombra onnipresente dietro ad ogni umano intento sovversivo, fino alla contemporaneità. Una contemporaneità fatta, nei *Sixties*, di rivoluzione sessuale e politica, del ’68 e di rivendicazioni razziali, ma anche di Pop Art, di vernice sui muri e sulle lamiere dei treni metropolitani, di sesso e di profilattici, di una nuova guerra alle porte, la Guerra Fredda, tacita ma di scala mondiale, nascosta (forse) ma pronta ad esplodere come una polveriera. Tutta la controcultura del secondo dopoguerra, con le sue declinazioni ed evoluzioni, sembra riassumersi nella natura più intima del testo di Jagger e Richards, che con la loro visione acuta dei tempi che corrono (*The times they are a-changing* diceva Dylan nel ‘64) creano un’opera d’arte dall’ampio respiro, spesso soggetto di studi universitari e al tempo stesso di aspre e discutibili critiche dei benpensanti, rivolte all’inserimento della canzone dai millantati poteri esoterici nella scaletta dei concerti degli Stones. L’opera interessa Godard, lo affascina tanto quanto lo affascina l’immagine iconica e controcorrente che i suoi autori danno di sé stessi (contrapponendosi a quella più pulita dei Beatles connazionali). Sagace e colta, provocativa e riflessiva quella di Godard che adatta la sua grammatica, il suo occhio registico ad un linguaggio nuovo che è ibrido e che, per risultare incisivo, richiede espressamente la commistione di altri generi, di altre realtà artistiche, guidate dalla logica ferrea e determinata di una mente brillante come quella del regista francese. Un’operazione unica nel suo genere che riflette totalmente la contemporaneità che sta cambiando.

Andrea Fabriziani

Spazio5: la fotografia come memoria collettiva e interpretazione della realtà

Stefano Macera

Tra il 7 e il 22 settembre, s'è tenuta a Roma la mostra *Marcello Mastroianni on set*, con l'esposizione di fotografie di scena dovute a Carlo Riccardi e relative ai seguenti film: *8½, Casanova '70, I Compagni, Divorzio all'italiana, Il Bell'Antonio, La decima vittima, Fantasmi a Roma*. L'evento si è svolto a Spazio5, in Via Crescenzio 99, nel quartiere Prati. Si tratta di un locale che raccoglie un'eredità importante, quella del prestigioso punto di ritrovo per artisti denominato Scalette Rosse, dove lo stesso Riccardi – pittore oltre che fotografo – qualche decennio fa esponeva le sue tele. Grazie all'impegno dell'Istituto Quinta Dimensione, associazione senza scopo di lucro fondata nel 2011, lo spazio in questione è stato sottratto a una di quelle operazioni speculative che, negli ultimi anni, hanno mutato in peggio il volto di una delle più eleganti zone della città. Il rischio che ne venisse fuori un'ennesima pizzeria a taglio 0, peggio ancora, una slot room, era davvero alto. Perciò il merito dell'Istituto Quinta Dimensione è indubbio e tale da indurre a interessarsi alla sua complessiva attività. Per ricostruirla, abbiamo avuto modo di conversare con un suo responsabile: Giovanni Currado. Dal quale abbiamo appreso che l'associazione ha tra le sue finalità quella di gestire lo sterminato archivio messo a disposizione da Carlo Riccardi e dal figlio Maurizio, che ne sta proseguendo l'attività: si tratta di ben 3 milioni di negativi, con partenza dal 1946, un patrimonio di grande rilievo non solo sul piano quantitativo ma anche dal punto di vista qualitativo. Carlo Riccardi, che il 3 ottobre compie 91 anni, non è stato solo un fotografo di scena, vantando una produzione quanto mai variegata. Vero e proprio re dei paparazzi, cronista visivo di decisivi eventi politici, egli ha vissuto diversi anni in simbiosi con lo scrittore Ennio Flaiano, che lo ha introdotto negli ambienti letterari, facendolo ad esempio entrare in casa di Maria Bellonci, narratrice e ideatrice, con Guido Alberti, del Premio Strega. E in effetti Riccardi ha seguito costantemente quel premio, le cui edizioni degli anni '50 e '60 sono state ravvivate dalla presenza di alcuni fra i maggiori scrittori nostrani: Alberto Moravia, Natalia Ginzburg, Elsa Morante. Non a caso, nel 2012 l'Istituto ha potuto organizzare una mostra intitolata *Vita da Strega* che ha girato per diverse città e che è stata alla base del libro *Gli anni d'oro del Premio Strega - Racconto fotografico di Carlo Riccardi (Edizioni Ponte Sisto, 2016). Del resto, tale esposizione, non è stata l'unica, tra quelle curate dall'Istituto, ad avere una circolazione ampia. Il nostro interlocutore, che riveste il ruolo di responsabile editoriale dell'Archivio Fotografico Riccardi, ci ha fornito in tal senso notizie sorprendenti. Si pensi alla stessa mostra su Mastroianni, che è stata per noi l'occasione per conoscere ~~lo~~ Spazio5: essa è stata in realtà inaugurata a fine giugno a Parigi, nel quadro della settimana della cultura italiana. La si è realizzata su esplicita commissione dell'amministrazione della capitale francese, a conferma di quanto sia ancora apprezzato all'estero quello che è stato forse il più versatile fra gli attori cinematografici italiani. La qualità degli scatti è notevole, ma Currado tiene a precisare che non si tratta che della punta dell'iceberg. Per il solo film "Il Bell'Antonio", Riccardi ha prodotto ben 600 negativi, risultando agevolato nel suo compito dall'attenzione alla composizione dell'immagine del regista Mauro Bolognini e dall'accorto lavoro sulle luci del direttore della fotografia Armando Nannuzzi. Uno dei sogni nel cassetto di Currado è proprio quello di realizzare una mostra sulla lavorazione di questo film, itinerante come Marcello Mastroianni on set. O come la mostra ideata per il cinquantenario della morte di Totò, che è stata inaugurata a giugno a Napoli, nella Biblioteca Enzo Cannavale. E che dal 12 agosto (e sino al 5 ottobre) è ospitata nella sede della Fondazione Rodolfo Valentino a Castellaneta, in provincia di Taranto. Questa esposizione concerne un servizio realizzato nella casa d'abitazione del formidabile comico napoletano: un servizio in cui, a un certo punto, si verifica un ribaltamento dei ruoli, con il principe della risata che si diverte a fotografare Riccardi. Su basi singolari come queste, la mostra non poteva che essere un successo, come d'altra parte una grande attenzione ha ricevuto pure un'altra esposizione legata a un anniversario: I tanti Pasolini, incentrata su un'attività espressiva quanto mai multiforme e inaugurata nel 2015, nel quarantennale della morte del grande intellettuale, a Casarsa della Delizia, in Friuli. La scelta non è stata casuale: Casarsa della Delizia è il paese della madre di Pier Paolo Pasolini, che vi ha vissuto una parte dell'infanzia. Qui, inoltre, è stato fondato un Centro Studi che è diventato un sicuro punto di riferimento per chi si voglia ancora confrontare con una delle voci più alte e scomode del secolo scorso. Ma nella loro attività pluridecennale, Carlo Riccardi e suo figlio Maurizio non si sono confrontati solo con le personalità di rilievo della cultura, dello spettacolo e della politica, ma anche con i mutamenti in atto nella società italiana. Ne è stata eloquente testimonianza la mostra Donne & Lavoro*, ospitata, dall'8 marzo al 13 aprile 2017, alla Casa della Memoria e della Storia, nel rione Trastevere. Qui i numerosi scatti hanno raccontato il progressivo inserimento delle donne in settori professionali e produttivi che una cultura di matrice patriarcale per lungo tempo ha assegnato esclusivamente agli uomini: si comincia con immagini di contadine e mondine per arrivare alle gommiste, alle magistrate, alle archeologhe ecc. A questi scatti in bianco e nero se ne alternano altri dai colori sfavillanti, riguardanti le donne africane e realizzati da Maurizio Riccardi in alcuni recenti reportages nel più martoriato dei continenti. Per molti versi, queste donne africane d'oggi ricordano le italiane degli anni '50, ma la vivacità cromatica conferisce alle immagini un senso in più, quasi rinviando alla speranza d'un prossimo riscatto. Ora, la mostra in questione ha beneficiato del patrocinio del Comune di Roma, come altre attività dell'Istituto. Però, l'amministrazione capitolina non è mai andata oltre, non ha mai finanziato iniziative che presentano costi e che, inoltre, richiedono una notevole mole di lavoro. Ci sono le spese

segue a pag. successiva

Raffaele La Capria con Maria Bellonci al Premio Strega 1961 (foto Carlo Riccardi)

Gommista "Donne & Lavoro" (foto di Carlo Riccardi)

Marcello Mastroianni sul set del film "Il bell'Antonio" (1960) di Mauro Bolognini (foto di Carlo Riccardi)

segue da pag. precedente

per la stampa e, talvolta, per il restauro, realizzato in digitale, senza intervenire sui negativi. Complesso, poi, anche se appassionante, è il lavoro di ricerca, effettuato sui 3 milioni di negativi di cui si diceva. A questo sforzo si aggiunge un'attività di vero e proprio studio, volto alla contestualizzazione d'immagini sulle quali, talvolta, non è indicata alcuna data o che ritraggono personaggi di difficile identificazione. Finora, tutto ha funzionato grazie a un encomiabile impegno non retribuito e alle donazioni che riceve l'Istituto, ma se gli enti locali praticassero una politica culturale meno miope, fornendo sostegni economici anche di non grande entità, le iniziative potrebbero aumentare. E si aprirebbe la possibilità di retribuire qualcuno per procedere alla definitiva sistemazione dell'Archivio: un quantitativo enorme di negativi che richiede un impegno esclusivo, fondato sulla passione per la storia e la fotografia e su precise competenze in campo digitale. La catalogazione di queste immagini, a ben vedere, non è priva di interesse per la collettività: non va dimenticato che molte di esse sono inedite, perché spesso delle tante fotografie realizzate da Carlo Riccardi in occasione di un evento mondano o politico, le redazioni dei giornali committenti sceglievano di pubblicarne soltanto una. In sostanza, parliamo di materiali utili a comprendere come eravamo e come siamo diventati, nonché a testimoniare quale funzione possa svolgere il fotografo, in un momento in cui la sua figura viene svalutata dal proliferare d'immagini autoreferenziali, perlopiù realizzate attraverso i telefonini. Un fenomeno tipico dei nostri tempi che, in realtà, potrebbe avere un impatto meno negativo qualora fosse accompagnato da una riflessione sulla direzione che sta intraprendendo una civiltà in cui la comunicazione visiva risulta predominante. C'è il concreto rischio che si cancelli la figura del fotografo come interprete d'una realtà mutevole e complessa, di cui è in grado di fornire al pubblico una sintesi che può anche avere accenti critici. Nell'affrontare questo tema, però, Currado dimostra di non muovere da una prospettiva "nostalgica". Spazio5, ci spiega, non è solo al servizio dell'Archivio Riccardi, offrendo a fotografi giovani o poco conosciuti la possibilità di esporre i propri lavori. Ciò, senza che paghino un euro: la volontà di far conoscere nuovi punti di vista sulla realtà prevale su qualsiasi altra considerazione. Del resto, un'analoga possibilità è concessa anche a coloro che hanno scritto libri e che spesso, non avendo grandi case editrici alle spalle, non riescono a promuoverli seriamente. In entrambi i casi, chi gestisce il locale si riserva di esaminare prima le proposte, per verificarne l'interesse artistico e/o culturale e sociale, ma la spinta di fondo è quella di dare visibilità a ciò che i media mainstream oscurano. Un atteggiamento che muove da una precisa constatazione: una delle ragioni per cui l'Italia ha gradualmente perduto la centralità culturale che la distingueva negli anni '60, è proprio la difficoltà di emergere scontata dai nuovi talenti.

Stefano Macera

Abbiamo ricevuto

"La rena dopo la risacca" il noir di Giuseppe Tirotto

Collana "Gialli" della Nuova Sardegna

Antonio Maria Masia

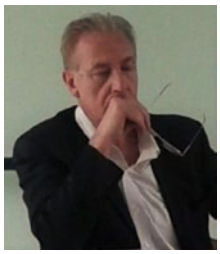
E' stato un grande piacere, durante questo mio tempo sardo di un'estate caldissima e secca, imbattermi, al seguito della Nuova Sardegna (a Roma da qualche anno non più reperibile in edicola, e non chiedetemi perché) nel romanzo giallo: "La rena dopo la risacca", dell'affermato e notissimo poeta e scrittore di Castelsardo Giuseppe Tirotto, pluripremiato dappertutto per l'ottima qualità e musicalità dei suoi testi. Veramente una piacevole sorpresa scoprire, leggendo il romanzo, che oltre i bei versi in castellanese e in italiano e la pregevole scrittura di racconti in sardo e in italiano, Giuseppe è stato anche bravissimo nel creare, impostare e portare a compimento una storia nell'ambito solitamente riservato ai Maestri del giallo. In questo caso, inoltrandosi nello specifico del settore del noir. Nero del Giallo. Giallo perché i classici del settore li iniziò la Mondadori con la caratteristica copertina gialla e con argomenti prevalenti su temi ove prevale la figura del polizotto o investigatore che indaga con abilità e colpi di suspense e scopre l'autore del delitto... consumato. Noir, invece, a causa della copertina nera dei libri, ove il protagonista è la vittima di una trama che tende al delitto...da consumare. Noir è così il bel romanzo di Tirotto, con ambiente fisico il mare di Castelsardo d'estate e ambiente umano e sociale la sua spiaggia con i vacanzieri del posto e forestieri in stile esibizionistico, vanesio anni 70, stile anticipato anni prima dalle storie di "Poveri ma Belli", ricordate? con Marisa Allasio, Renato Salvatori, Maurizio Arena ecc.. Il romanzo, a parte diverse simpatiche battute e modi di dire in dialetto, è scritto in italiano, prima opera non in castellanese di Giuseppe, e quindi nessuno si spaventi a leggere le 230 pagine del romanzo. Troverà uno stile attrattivo, rapido e asciutto com'è nelle corde poetiche dell'autore, senza fronzoli e ridondanze. Il libro lo si legge tutto d'un fiato, con desiderio di pervenire in fretta all'ultima pagina per capire l'evoluzione delle drammatica e misteriosa situazione iniziale ove entra in scena il protagonista, il giovane locale Antonio. Una pagina dietro l'altra e si aprono continuamente dei flashback, con ricordi, immagini, personaggi e situazioni del passato che fanno parte del vissuto dei personaggi in scena e del protagonista, aitante e bel giovanotto da spiaggia, fondamentalmente pulito, ma non molto attrezzato culturalmente e psicologicamente per reggere adeguatamente situazioni sentimentali e di relazioni che gli vengono avanti. Circostanze che a volte, suo malgrado, non riesce a controllare e da cui si fa travolgere, quasi consumare. Un racconto lucido e coerente, pulito, senza alcuna volgarità e cadute di attenzione, anche quando affronta gli aspetti erotici, sociali e morali della storia, un racconto che ha sempre sullo sfondo il paese e la sua comunità, il paesaggio marino di una delle coste più incantevoli della nostra Isola. Un paesaggio fatto di vento, di sole, di mare, di forti risacche, di onde che ritornano indietro, anche loro impegnate incessantemente nel loro flashback pieno di tormenti e rimorsi, rimpianti e turbamenti; risacche che lasciano poi sul terreno solo sabbia e rena, amare malinconie e cocenti delusioni... ma anche speranze e, forse, nuovi positivi sentimenti. Paesaggio e situazioni che l'autore descrive con parole ed espressioni di qualità, talvolta poetiche, che inducono il lettore ad una viva partecipazione e condivisione. Ma non voglio andare oltre, perché il libro va letto e scoperto, e concludo: a me è piaciuto tantissimo e in due pomeriggi l'ho "divorato". Come, ne sono certo, capiterà anche a voi.

Note sul libro:
pagine 235; riedizione a cura della Nuova Sardegna, nell'ambito della collana "Maestri Sardi Del Giallo"
presso Grafica Veneta, Spa – Via Malcanto, 2 – 35010 Trebaseleghe (PD)
Prezzo € 6,70 * il prezzo del quotidiano (reperibile scrivendo a La Nuova Sardegna)

Giuseppe Tirotto

Antonio Maria Masia

Stalker: "attraverso" o "fra" infinite possibilità



Massimo Esposito

L'immagine non è questo o quel significato espresso dal regista, bensì un mondo intero che si riflette in una goccia d'acqua, in una goccia d'acqua soltanto! Questo scriveva A.Tarkovskij nel suo libro *Scolpire il tempo.* Chiedersi in quale dimensione della nostra mente esiste l'idea di universo o la complessa percezione della realtà finita dello Spazio che abitiamo, può significare una pena infinita senza soluzione del problema del tempo finito. Tuttavia, per cogliere alcune connessioni complesse circa il film *Stalker* o in generale dell'opera cinematografica di A.Tarkovskij, occorre porsi nella dimensione di *testimone* e non semplice spettatore; un testimone ricercatore del tempo:

[1] *"egli si reca lì alla ricerca del tempo – o di quello perduto, o di quello che finora non ha trovato".* Per fortuna le tre parole chiave scelte - Tempo, Dolore, Speranza - disegnano un perimetro talmente ampio da poter comprendere intuizioni e punti di vista molto diversi. I pochi concetti espressi qui si limitano a toccare la superficie liquida del racconto, una modesta circumnavigazione utile solo a stuzzicare la curiosità, magari, per leggere il romanzo al quale si è ispirato Tarkovskij: *Picnic sul ciglio della strada* di Arkadij e Boris Strugackij. Ma c'è anche la leggerezza di altri punti di vista che aiutano a guardare le problematiche, i conflitti e le contraddizioni del nostro tempo; e poi c'è sempre spazio per la sorpresa, la rivelazione, la scoperta. I primi minuti della pellicola offrono dei colori sulfurei; e durante la visione i colori delle riprese si alterneranno. La dinamica del film vede un esploratore della Zona (lo Stalker) che accompagna due uomini, uno scrittore e uno scienziato, appunto nella Zona. Lo scopo, arrivare nella stanza dove il loro desiderio inconfessato sarà realizzato. La trama compie un percorso – non lineare – che porterà i tre personaggi ad avvicinarsi alla stanza dei desideri, da un lato, e dall'altro, lo stalker compie una ricerca interiore che si dilata fino a toccare il sacro. La Zona. In un tempo indefinito è accaduto qualcosa di incerto, forse la caduta di un meteorite, o un disastro nucleare (?) che ha dato vita alla "Zona", un luogo dove le leggi fisiche della Terra sono mutate, dove i fenomeni sono completamente e assolutamente ignoti. Nel romanzo dei fratelli Strugackij le caratteristiche della Zona, sono chiarite da un personaggio secondario, lo scienziato Pilman, il quale ipotizza che la Zona possa essere *la meta di un picnic sul ciglio di una strada cosmica*; gli alieni forse neanche si sono accorti della presenza umana e perciò i tesori della Zona sarebbero delle [2] *«risposte piovute dal cielo a domande che ancora non siamo in grado di porre».* La Zona è un

luogo che ha tutte le caratteristiche per essere insicuro sia in senso stretto che in senso lato. La Zona può anche essere un momento storico, individuale o collettivo, un luogo della mente super-cosciente o sofferente da un punto di vista psichico. Tarkovskij diceva che la Zona rappresenta semplicemente la vita, un

percorso difficile, era convinto che l'esistenza è un "tempo" attraverso cui l'uomo ha il dovere di elevarsi dal punto di vista spirituale. Anche scrivere di questo film può corrispondere ad un viaggio nella Zona. Oppure, tra le tante possibili risposte: [3] *la Zona non esiste! Lo Stalker si è inventato la sua Zona. È stato lui a crearla, in maniera da potervi guidare delle persone assai infelici e a costringerle a sperare. Anche la stanza dei desideri è una creazione di Stalker, un'ennesima provocazione nei confronti del mondo materiale. Questa provocazione nella mente di Stalker, corrisponde ad un atto di fede.* Stalker ha avuto un maestro detto "Porcospino". Durante un suo viaggio, Porcospino perse il fratello nel Tritacarne (il passaggio più pericoloso della Zona) ed entrò nella stanza chiedendo di riportare in vita il fratello. Ma la stanza non avvera i desideri che vengono esauditi consciamente, bensì quelli più profondi, più sofferti *"Ciò che rappresenta la tua essenza, che porti dentro di te anche se non ne sei cosciente e che ti domina sempre".* Tornato a casa, il Porcospino fu sommerso da un'immensa ricchezza, e resosi conto che per lui era più importante il lusso della vita del fratello, si impiccò. La forza dell'azione convincente di Stalker porta lo spettatore a credere che la realtà in gioco sia stata veramente alterata a tal punto da mettere a serio rischio l'incolumità dei personaggi. Intraprendere un viaggio per esplorare un luogo vietato, una zona vietata, genera un clima emozionale che fa aumentare le aspettative nel ricercare i propri limiti. La scoperta dei propri limiti guida la realizzazione dei desideri nascosti. *Quando è la psiche a creare e animare la realtà intorno a noi, le nostre aspettative, la nostra volontà, i nostri desideri profondi plasmano forme inaspettate.* La Zona è un luogo di [4] *Catastrofe, "Ed è così, in questo caso come in tanti altri, che le catastrofi si rivelano, non una caduta (catà), ma simultaneamente una levata (anà): anastrofi, una sorta di fucina come una "anacatastrofe", che riunirebbe insieme la discesa e la salita. L'obliquità è forse il tracciato che meglio corrisponde a ciò che Tocqueville chiama 'I veri istinti del tempo', tradotto in termini psicoanalitici: tra Eros e* [5] *Thanatos."* Il concetto *Thanatos* (tornare a riposare) lo chiarisce la scena che porta al finale dopo essere rientrati dalla Zona; Stalker stanco e febbricitante si distende sul letto alle cure della moglie e nel delirio grida la sua disperazione: *"Mio Dio, che*

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

gente! Tu non li hai visti, hanno gli occhi vuoti! Pensano soltanto a come tenere alto il loro prezzo, a come vendersi più cari, a farsi pagare tutto, anche ogni moto dell'anima! [...] Una gente così può credere a qualcosa? Nessuno crede più [...], e la cosa peggiore è che a nessuno serve...non serve a nessuno quella stanza! E tutti i miei sforzi sono inutili! [...]
Tarkovskij mantiene la sua coerenza (e attualità, sempre più attuale) tematica, lanciando un grido contro il nichilismo che domina l'esistenza umana. Il sociologo francese Olivier Roy nel suo recentissimo libro *Generazione Isis*, dopo gli attentati terroristici che hanno colpito Parigi, Bruxelles e Londra, ritorna con un'analisi attualissima che propone l'*"islamizzazione del radicalismo"* come soluzione interpretativa del terrorismo contemporaneo: non è l'Islam a essere violento. Lo sono i ragazzi nichilisti e disperati che crescono nel cuore delle società occidentali. In antitesi Stalker offre Dolore e Speranza ai due compagni di viaggio; dimensioni fondamentali per trovare il senso più profondo dell'esperienza della vita. Il dialogo della moglie dello Stalker chiarisce bene questo passaggio rivolgendosi direttamente alla m.d.p. (macchina da presa/spettatore), spiegando la sua scelta d'amore per il marito. Anch'essa si confessa, come i tre personaggi nella Zona, ma questa volta direttamente allo spettatore, *esprimendo una fiducia totale nella comunicazione.* Lo spettatore è chiamato in causa in prima persona. *moglie: "Allora egli si avvicinò a me e disse semplicemente queste parole: "Ti prego, vieni con me". Andai e non me ne sono pentita e non ho mai invidiato nessuno, mai, in nessun momento della mia esistenza. Il destino è fatto così, così è la vita, così siamo noi e se nella nostra vita non ci fosse dolore non sarebbe meglio sarebbe peggio perché allora non ci sarebbe la felicità nella speranza... ecco".*
Stalker, apparentemente sembra il più fragile, il più folle, in realtà la sua debolezza nasconde un profondo adattamento e sensibilità verso la sacralità della speranza. Sono i suoi due compagni di viaggio ad essere rigidi nelle loro posizioni esistenziali, inflessibili, spietati e per questo prossimi alla morte interiore. Lo scrittore: *Me ne frego dell'umanità; di tutta la sua umanità m'interessa solamente una persona, io! O valgo qualcosa o sono anch'io una merda come tanti altri.* L'unica speranza per loro sembra riposta nella Stanza presente al centro della Zona, dove, a quanto pare, saranno realizzati i desideri più profondi e nascosti della persona che vi entra. Stalker ha il solo ruolo di guida, sono i visitatori a dover entrare, lo scopo è di avvicinare questi uomini alla Speranza. E la speranza per Tarkovskij passa attraverso la poesia (nel senso di Poiesis: creazione, produzione di conoscenza). Nella trama le poesie sono utilizzate come interpunzione tanto da sottolineare un nesso tra la *"logica della poesia"* che ha dato forma al suo cinema e chi si predispone ad accogliere l'opera: «*La forma poetica dei collegamenti eleva la tensione emotiva e rende più attivo lo spettatore*». Un tema esplorato su diversi "Piani", non per trovare una linea logica delle immagini, ma per conoscere in profondità le piaghe dell'animo umano. Stalker: [6] E' *fuggita l'estate|più nulla rimane|si sta bene al sole | eppur questo non basta|quel che poteva essere una foglia dalle cinque punte|mi si è posata sulla mano | eppur questo non basta|né il bene né il male|sono passati invano | tutto era chiaro e luminoso |eppur questo non basta|la vita mi prendeva sotto l'ala|mi proteggeva mi salvava|ero davvero fortunato|eppur questo non basta|non sono bruciate le foglie| non si sono spezzati i rami|il giorno è terso come cristallo|eppur questo non basta.*

L'impresa non ha avuto esito positivo. I visitatori non hanno avuto il coraggio di entrare nella stanza. Ancora in viaggio per riprendere la strada di casa. Con il ritorno alla vita quotidiana, riappare anche il b/n. Nel bar che li ha visti partire, i tre uomini si salutano: lo scrittore e lo scienziato, ammutoliti, hanno uno sguardo diverso che alla partenza, ma il senso di miseria, di pochezza d'animo, di frustrazione, rimangono esattamente gli stessi. Stalker torna a casa spossato e sofferente. Si dispera per la mancanza di fede degli uomini. La moglie si allontana e, parlando direttamente alla macchina da presa (verso lo spettatore), sembra confermare un pensiero già chiaro e implicito: Stalker non è "normale", un povero pazzo perso in vaneggiamenti spirituali, e la Zona non ha niente di magico. Tuttavia l'epilogo lascia aperta un'ultima idea: la figlia dello stalker è dotata di poteri telecinetici. Un fenomeno apparentemente inspiegabile e miracoloso, in realtà semplicissimo: la bambina è la prova vivente che qualcosa di magico e misterioso, nella Zona, esisteva ed esiste davvero; ncora oggi. Breve sequenza in cui viene inquadrata la figlia dello stalker, prologo della magnifica conclusione, la scena è a colori. La m.d.p. inquadra il volto di Martysˇka, fino ad allora in silenzio, mentre legge col pensiero una poesia.
Martysˇka (*Scimmietta*), figlia dello Stalker: [7] *Amo gli occhi tuoi|amica mia|il loro gioco|splendido di fiamme|quando li alzi all'improvviso e |con un fulmine celeste | guardi di luce tutt'intorno |Ma c'è un fascino più forte: gli occhi tuoi rivolti in basso |negli attimi di un bacio appassionato e |fra le ciglia semichiuse | del desiderio il cupo e fosco fuoco.*
Dopo aver recitato una poesia, osserva con lo sguardo obliquo alcuni bicchieri appoggiati sul tavolo che iniziano a spostarsi verso il bordo, verosimilmente sospinti dal suo sguardo; si inizia a sentire il rumore di un treno che si sovrappone a un frammento dell'Inno alla Gioia dalla nona Sinfonia di Beethoven; *le vibrazioni scuotono ancor di più i bicchieri con intensità sempre più crescente. Riprende a scendere del nevischio, come nella visione apocalittica. I bicchieri sul tavolo: il primo, vuoto, cade a terra (la caduta, la catastrofe); il secondo, riempito di vino, rimane sul tavolo, uscendo dall'inquadratura (il sacrificio di Cristo); il terzo, sul quale la bambina indirizza il suo sguardo, il suo "cupo fuoco del desiderio", ha al suo interno una piuma, altro segno angelico, e un guscio d'uovo rotto, simbolo di una nuova nascita (la speranza di redenzione apocalittica).* Il film si è trasformato in un viaggio esperienziale. Forse si è inteso che le domande che farete probabilmente saranno molto più utili e importanti delle risposte che si riceveranno. E fare domande non significa ancora interrogare. Questa è l'abilità del Poeta – di farci credere che i suoi personaggi siano persone come noi, guidate dalle proprie passioni e paure - al contempo – e questo è il dono del poeta – *"in loro vi è un qualcosa di simbolico che ci accomuna tutti"*. Che cosa resta allo spettatore (testimone) della *Zona*? Resta lo sguardo obliquo di chi vuole farsi guidare dall'intelligenza, e intelligere è interlegere, comprendere, scegliere *"attraverso" o "fra" infinite possibilità*, e poi, legare, cucire con logos. Logica e conoscenza per proporre ad improbabili lettori una bussola per stare bene con gli altri.

Massimo Esposito

https://youtu.be/rOAnXEpbMuQ

Riferimenti bibliografici:
[1] La Zona del Sacro, L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij, di A. Scarlato
[2] Ivi, p. 55
[3] A. de Vaecque, Tarkovskij: la Cosa dallo spazio profondo
[4] F. Benslama, Perché il terrorismo?
[5] per Freud, Thanatos segnala il desiderio di concludere la sofferenza della vita e tornare al riposo, alla tomba
[6] Poesia di Arsenij Aleksandrovič Tarkovskij, poeta e padre del famoso regista
[7] Poesia di Tjutcˇev, Ljublju glaza tvoi, (Amo gli occhi tuoi, 1836)

Via dal prodotto

Stefano Pierpaoli

Qualche domenica fa, il 17 settembre, sono andato come sempre al Multiplex di Porte di Roma perché alle 11,00 di mattina c'era una proiezione Autism Friendly per i bambini nello spettro autistico. La prima della nuova stagione. Nelle precedenti occasioni la partecipazione era stata piuttosto scarsa ma era maggio e il fatto che questo tipo di offerta è ancora del tutto nuova in Italia, mi spingeva a pensare che servisse un periodo di adattamento per avvicinare le famiglie a questa esperienza. Spesso totalmente inedita per loro. In effetti al mio arrivo, 15 minuti circa prima del film, c'era soltanto una coppia con due bambini, uno dei quali affetto da autismo. Nel giro di quel quarto d'ora la sala si è rapidamente vivificata e sono arrivate circa 10 famiglie con i loro figli, alcuni dei quali con autismo. Sono stati momenti di gioia per tutti, perché tutti insieme avevamo raggiunto un obiettivo di condivisione che andava ben oltre la visione del film che stava per cominciare. Eravamo tutti in un luogo che non ci appariva più una sala cinematografica. Il significato di trovarci lì aveva oltrepassato di gran lunga quello classico dell'arrivo in un cinema ed era così evidente e percepito da tutti che l'atmosfera è diventata subito densa di quella complicità serena e vivace tipica della partenza per le vacanze. Forse è proprio il senso del viaggio che a me, come ad altri, rimane impresso dopo un'esperienza come questa. Intendiamoci, nulla di così straordinario se rapportato a un titolo, a un cinema o a una gita domenicale, ma è proprio questo il rapporto che domenica mattina è saltato, trasportando i protagonisti in una dimensione corposa e ricca di prospettive. Una dimensione in cui il progetto incontra un'esigenza condivisa, che è anche desiderio, che è anche diritto e da questo incontro si snoda il prosieguo di un percorso. Di un processo che si chiama produzione e fruizione culturale e che non è un prodotto né un luogo e nemmeno un evento, ma una grande, universale esperienza collettiva grazie alla quale cresce la sana socialità per tutti, nessuno escluso. Questo viaggio, o meglio, la partenza vivace e giocosa per questo viaggio è un concetto dal quale ci siamo allontanati da molti anni in modo costante e progressivo, perché ci hanno inculcato che non serve un viaggio per afferrare l'oggetto da consumare. Il punto di arrivo di questo incessante scivolare nel baratro del mercato è che noi stessi diventiamo soltanto prodotto e non realizziamo altro che prodotti. Lo siamo nei centri commerciali, sedi consuete dei multiplex (guarda caso), così come manifestiamo di esserlo negli incontri con gli assessori (che così diventano dei padreterni) e nelle riunioni delle associazioni (che riproducono tutti i vizi della peggiore politica), solo per fare qualche esempio. Trattative di piccoli poteri, soldi, confezioni, promesse, in un'autoreferenzialità da un tanto al chilo. E invidie, competizione, egoismi. A salvarci arriva il 'mi piace' di Facebook. Qualche volta il commento esaltatorio, più raramente la condivisione. Ma attenti: la condivisione è quella di un attimo. Quella col click. È un treno apparentemente impazzito, che pur restando immobile, mostra dai finestrini scene che si accavallano senza soluzione di continuità, e noi restiamo paralizzati, ipnotizzati e impotenti a rincoglionirci di prodotto fatto passare perfino, a volte, per cultura. Nessun viaggio su quel treno se non quello che come dovrebbe apparirci ormai evidente, conduce verso un ponte smembrato. Questo scenario potrebbe sembrare una divagazione catastrofica che poco ha a che fare con l'esperienza in una sala cinematografica ma quello che è successo domenica scorsa, così come quanto accade in altri casi poco noti nel nostro malandato paese, dimostra l'esistenza di dimensioni che sfuggono alla regola perversa del treno verso il baratro. Persone che s'incontrano in un percorso comune e ne condividono il fluire, diventano i reali protagonisti di un progetto che riconduce l'esperienza al suo valore originario, quello cioè del processo collettivo che permette a una comunità di rafforzarsi e di crescere. Se quel luogo e quel film hanno in apparenza perso il loro significato convenzionale, hanno nello stesso tempo rigenerato il senso primario di quell'esperienza, offrendo ai protagonisti la prospettiva del progetto da costruire insieme, lontano dai giochi dei piccoli poteri e dalla schiavitù del prodotto come simbolo del traguardo da raggiungere o in cui riconoscersi. La nostra società ha fame e sete di progetti culturali che ci restituiscano l'emozione di percepire una partenza per una vacanza non virtuale. Sono i progetti che possono nascere soltanto nei quartieri delle città, nei piccoli centri della provincia e in tutti i luoghi in cui si può fare comunità. Quindi dappertutto. Finché si resterà inermi nella centralità del prodotto, il piccolo cinema che ne può proporre poco non avrà scampo nella sfida con il grande cinema che ne può vendere tanto. Dai palazzi si potrà anche concedere un tax credit o qualche altro stravagante sostegno ma a che serve una sovvenzione se non esiste un progetto comune, ambizioso e che sappia guardare lontano? Occorre stare vicini in uno stare accanto che non riguarda una categoria, ma che appartiene ai nostri territori e alle persone che ci vivono. Gli spazi che possiamo riconquistare, sia fisici che intellettuali e culturali, diventeranno immensi laboratori permanenti in cui mettere in piedi architetture complesse e diversificate, fatte di identità e di solidarietà. Questo e non altri è il terreno buono per coltivare quel processo infinito e vitale che si chiama cultura.

Stefano Pierpaoli
Coordinatore Progetto Cinemanchìo

Cinemanchìo – Progetto di accessibilità culturale, realizzato in rete grazie alla sinergia tra le Associazioni Consequenze, Torino + Cultura Accessibile Onlus, Blindsight Project Onlus e Red, che da anni lavorano a progetti per la resa accessibile del prodotto culturale alle persone con disabilità sensoriali e cognitive. Propone la resa accessibile grazie a tecnologie e sistemi di adattamento ambientale che consentono alle persone cieche, ipovedenti, sorde, ipoudenti e alle persone nello spettro autistico la visione dei film nelle sale cinematografiche.

www.cinemanchìo.it

Diari di Cineclub | Media partner

cineforum
Rivista di cultura cinematografica edita da
fic Federazione Italiana Cineforum

E' uscito Cineforum 567

SOMMARIO

Editoriale
Adriano Piccardi
Agosto non e' il piu' crudele dei mesi

Come d'abitudine, il numero agostano di «Cineforum» contiene poche recensioni. Escono in sala pochi titoli in queste settimane e in buona parte sono un po' quel che sono. È un bene, è un male? Sulla questione si sono spese parole a non finire e ognuno ha la sua da dire; e non sempre i pareri sul rarefarsi estivo delle proposte sono così negativi come qualcuno potrebbe aspettarsi... Insomma, le cose stanno così e tant'è. Quest'anno, tra i cinefili italiani agosto è stato soprattutto il mese dell'attesa di *Dunkirk* – in visione "nei paesi civili" dal 20 luglio mentre da noi rimandato al 31 agosto, appunto; ragione per cui no, non lo troverete, cari lettori, su questo numero ma dovrete aspettare il prossimo con lo "specialone" ponderato e di ampio respiro che ovviamente il film si merita – e della straziante costrizione al silenzio dei critici *embargati* che hanno dovuto digrignare i denti sui social in attesa del "via libera" arrivato soltanto il 21 agosto, quando ormai da tutti era stato decretato il capolavoro e dunque era piuttosto dura trovare parole nuove per farsi spazio nell'arena con qualche colpo da maestro capace di portare il dibattito a un livello ancora più alto. Con la Mostra veneziana ormai alle porte, per di più... In ogni caso, in *cineforum.it* i più accorti e fedeli di voi avranno già letto alcuni interventi importanti sull'argomento. Va anche ricordato che il rovente agosto del 2017 ha portato al calor bianco l'entusiasmo dei fedeli lynchani (tra i quali non esito a inserirmi) con il crescendo di emozioni estetiche offerto, non nelle sale ma sui piccoli o grandi schermi televisivi, da *Twin Peaks – The Return*, su cui riprenderemo il discorso ovviamente, a ragion veduta dopo la sua conclusione. Ebbene, tra le poche ma significative recensioni che troverete su questo numero, la mia personale predilezione va a quella rivendicazione parossistica «del primato dei maestri rispetto agli allievi», a quel gioco di specchi tra Bunker e Tarantino e Scorsese e Schrader stesso (che si esibisce impudicamente al centro – se di centro si può parlare – della sghemba ragnatela narrativa, «con il proprio aspetto placido, occhialuto, da intellettuale») costituito da *Cane mangia cane*. Schrader non è autore che sa creare consenso intorno alle sue opere, né lo vuole dopotutto, e ciò vale anche per questo film distribuito in piena estate probabilmente nella speranza che la selezione della sua ultima fatica per il concorso di Venezia 74 potesse comunque fare da richiamo (oppure no, chissà, è sempre difficile dire che cosa si muove nelle labirintiche circonvoluzioni delle strategie dei distributori italiani...). Scrivo queste righe proprio quando da poche ore è stato proiettato al pubblico della Mostra il suo *First Reformed* che sembra aver sollevato in gran parte della critica ammirazione ed entusiasmo, anche se naturalmente non mancano voci più controllate e circospette; con la speranza che i tempi d'attesa per il suo arrivo nelle sale siano questa volta più ragionevoli

Rinaldo Vignati
L'infanzia di un capo di Brady Corbet p. 05
Roberto Chiesi
Civiltà perduta di James Gray p. 08
Anton Giulio Mancino
Cane mangia cane di Paul Schrader *p. 11*
Francesco Rossini
Lady Macbeth di William Oldroyd *p. 14*
Paola Brunetta
Io danzerò di Stéphanie Di Giusto *p. 17*
Claudio Gaetani
Shin Godzilla di Anno Hideaki e Higuchi Shinji *p. 20*
Simone Emiliani, Roberto Chiesi, Fabrizio Liberti, Giampiero Frasca, Giacomo Calzoni
Le Ardenne. Oltre i confini dell'amore – Parliamo delle mie donne – The War. Il pianeta delle scimmie – USS Indianapolis – Atomica Bionda p. 24
Percorsi
Il cinema evocato. Intervista a Daniele Ciprì a cura di Riccardo Bellini p. 30
Anton Giulio Mancino
Illumination & Illuminismo. L'Enciclopedia animata di Mr. Meledandri p. 38
Massimo Tria
Il cinema in piazza. Il Majdan e la sua rappresentazione p. 48
Elisa Baldini
Una luce nuova illumina la grande notte. L'ultimo cinema di Elio Petri p. 60
Ilaria Mainardi
Black Sails, o del potere dell'immaginazione *p. 68*
Tullio Masoni
Treno popolare di Raffaello Matarazzo p. 74
Festival
Massimo Lastrucci
Pesaro 2017. Concorso p. 79
Paolo Vecchi
Nicolas, Pedro, João e gli altri: miscellanea pesarese p. 81
Lorenzo Rossi
Cinema Ritrovato a Bologna 2017 p. 83
Francesco Saverio Marzaduri
Robert Mitchum, l'ombra del passato p. 85
Edoardo Peretti
Cinema Ritrovato. William K. Howard p. 87
Paola Brunetta
Festival del Cine Español p. 88
le lune del cinema
a cura di Nuccio Lodato p. 92

Cineforum Redazione
Via del Pignolo 123 | 24121 Bergamo
T. 035 361361 F. 035 341255

Ripubblichiamo con new entry segnalate dai lettori offesi per alcune involontarie esclusioni

La televisione del nulla e dell'isteria (IX)

La Rai Tv, insieme al cinema, è stata la più grande industria culturale del paese, che ha favorito l'integrazione nazionale, una lingua comune a tutti, il superamento dei dialetti locali, la possibilità di accesso ad una qualità formativa prima riservata a pochi. L'avvento della tv commerciale ha portato al ribasso senza alcuna resistenza da parte di un pubblico ormai educato ad essere oggetto di consumo in una società dello spettacolo, effimero, volgare, evasivo che conduce alla resa. La Tv è anche il più importante mezzo di comunicazione capace di mutare i costumi e le abitudini degli spettatori. E il massacro è avvenuto con la responsabilità dei politici interessati alle logiche di spartizione del potere e di favorire risorse senza un progetto culturale. Ma oggi, quale è la responsabilità di questa ex industria culturale sulla formazione e lo sviluppo del bullismo italico? Chi sono e cosa hanno in comune tra di loro questi personaggi, quale è il loro contributo alla cultura del nostro paese e al resto del pianeta. Perchè la Tv dedica molta attenzione a questi personaggi che tutta questa bellezza non hanno e quindi incapaci di condurre e donare bellezza e garbo? Contiamo sui vostri contributi per capirci qualcosa su questa unica "buona scuola" del nulla e dell'isteria. Quale può essere il nostro impegno verso la TV che va difesa dai partiti e aiutata a migliorare nella capacità di produzione culturale contro sprechi, clientele e lottizzazioni.

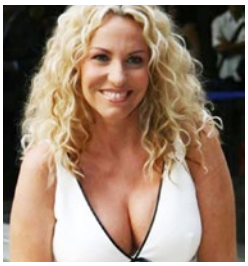
Fra 30 anni l'Italia sarà non come l'avranno fatta i governi, ma come l'avrà fatta la televisione

(Non abbiamo la certezza che questa citazione sia di Giacomo Devoto o Ennio Flaiano, ma va bene lo stesso. il concetto tiene. La profezia si è avverata)

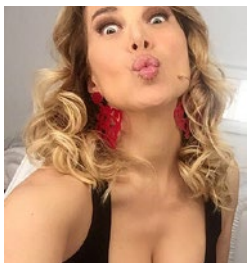
Alessandro Cecchi Paone

Alessia Marcuzzi

Alfonso Signorini


Antonella Clerici

Marco Amleto Belelli noto come divino Otelma


Barbara D'Urso

Fabio Fazio

Gigi Marzullo

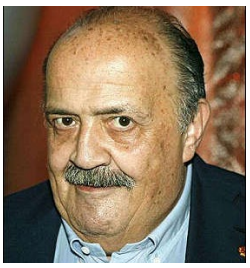
Fabrizio Frizzi

Bruno Vespa

Maria De Filippi

Mario Giordano

Massimo Giletti


Maurizio Costanzo

Vittorio Sgarbi

Simona Ventura

Teo Mammucari

Mara Venier

Mara Maionchi

Tina Cipollari

segue a pag. successiva

segue da pag. precedente

Gigi e Ross

Gialappa's Band

Tiziano Crudeli

Angela Troina (Favolosa cubista)

Luca Barbareschi

Cristiano Malgioglio

Platinette (M. Coruzzi)

Daniela Santachè

Rocco Siffredi

Iva Zanicchi

Emilio Fede

Valeria Marini

Alba Parietti

Vladimir Luxuria

Paola Perego

Morgan Marco Castoldi

Flavio Briatore

Marina Ripa di Meana

Alda D'Eusanio

Alessandro Sallustri

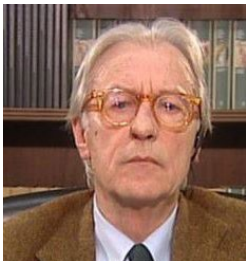
D. Parenzo e G. Cruciani

Lele Mora

Maurizio Belpietro

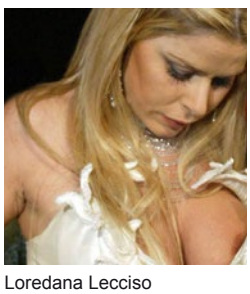
Federica Panicucci

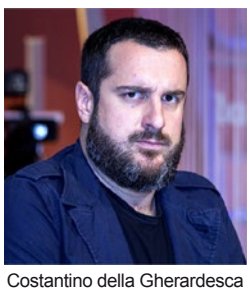
Patrizia De Blank & f.


Vittorio Feltri

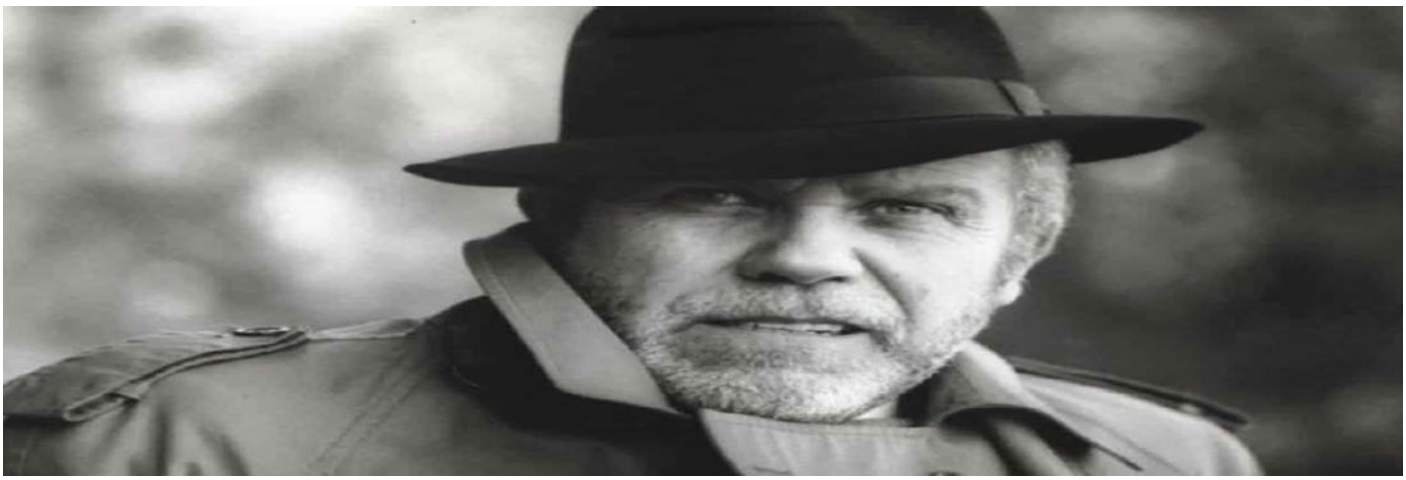
Mario Adinolfi

Piero Chiambretti


Loredana Lecciso


Costantino della Gherardesca

Dalla TV Italiana con qualche imbarazzo



Gastone Moschin

Diari di Cineclub

Periodico indipendente di cultura e informazione cinematografica

XXIV Premio Domenico Meccoli 'ScriveredìCinema'

Diari di Cineclub *è su* **Wikipedia**. *Per leggere la pagina clicca qui*

Magazine on-line di cinema 2015

E' presente sulle principali piattaforme social

ISSN 2431 - 6739

Responsabile Angelo Tantaro

Via dei Fulvi 47 – 00174 Roma a.tnt@libero.it

Comitato di Consulenza e Rappresentanza

Cecilia Mangini, Giulia Zoppi, Luciana Castellina, Enzo Natta, Citto Maselli, Marco Asunis

a questo numero hanno collaborato in redazione
Maria Caprasecca, Nando Scanu
il canale YouTube di Diari di Cineclub è a cura di Nicola De Carlo
la pagina di Wikipedia di ***Diari di Cineclub*** *è a cura di Adriano Silvestri*
Edicola virtuale dove trovare tutti i numeri:
www.cineclubroma.it
La testata è stata realizzata da Alessandro Scillitani
Grafica e impaginazione Angelo Tantaro
La responsabilità dei testi è imputabile esclusivamente agli autori.

I nostri fondi neri:

Il periodico è on line e tutti i collaboratori sono volontari.
Il costo è zero e viene distribuito gratuitamente.
Manda una mail a diaridicineclub@gmail.com
per richiedere l'abbonamento gratuito on line.

Edicole virtuali

(elenco aggiornato a questo numero)
dove poter leggere e/o scaricare il file in formato PDF

www.cineclubromafedic.it
www.cineclubroma.it
www.ficc.it
www.cinit.it
www.fedic.it
www.cineclubsassari.com
www-pane-rose.it
www.umanitaria.ci.it
blog.libero.it/Apuliacinema
www.ilquadraro.it
www.cgsweb.it
www.sardiniafilmfestival.it
www.babelfilmfestival.com
www.arciiglesias.com
www.lacinetecasarda.it
www.retecinemabasilicata.it/blog
www.cinemafedic.it
www.moviementu.it
www.giornaledellisola.it
www.storiadeifilm.it
www.passaggidautore.it
www.cineclubalphaville.it
www.consequenze.org
www.educinema.it
www.cinematerritorio.wordpress.com
www.alambicco.org
www.centofiori.de
www.sentieriselvaggi.it
www.circolozavattini.it
www.facebook.com/diaridicineclub
www.facebook.com/diaridicineclub/groups
www.sardegnaeventi24.it
www.officinavialibera.it
www.ilpareredellingegnere.it
www.AAMOD.it/links
www.gravinacittaaperta.it
www.ilclub35mm.com
www.suburbanacollegno.it
www.anac-autori.it
www.asinc.it
www.usnexpo.it
www.officinakreativa.org
www.monserratoteca.it
www.prolocosangiovannivaldarno.it
www.cineclubgenova.net
www.quartaradio.it
www.centroesteticolacrisalidesassari.it
www.cortisenzafrontiere.com
www.officinacustica.it
www.losquinchos.it
www.associazionearc.eu
idruidi.wordpress.com
www.upeurope.com
www.domusromavacanze.it
www.lacittadeglidei.it
www.radiosardegnaweb.csmwebmedia.com
www.rivegauche-artecinema.info
www.isco-ferrara.com
www.lerimesse.it
www.bookciakmagazine.it
www.bibliotecadelcinema.it
www.cagliarifilmfestival.it
www.retecinemaindipendente.wordpress.com
www.cineforum-fic.com
www.senzafrontiereonlus.it
www.hotelmistral2oristano.it
www.ilgremiodeisardi.org
www.gruppofarfa.org
www.amicidellamente.org
www.carboniafilmfest.org
www.telegi.tv
www.focusardegna.com
www.teoremacinema.com
www.cinecircoloromano.it
www.davimedia.unisa.it
www.radiovenere.com/diari-di-cineclub
www.teatrodellebambole.it/co
www.perseocentroartivisive.com/eventi
www.romafilmcorto.it
www.piccolocineclubtirreno.it
www.greenwichdessai.it
www.cineforumorione.it
www.laboratorio28.it
www.asfilmfestival.org/it
www.cinergiamatera.it
www.calamariunion.it
www.cineconcordia.it/wordpress
www.parrocchiamaterecclesiae.it
www.manguarecultural.org
www.infoficc.wordpress.com
www.plataformacinesud.wordpress.com
www.hermaea.eu/it/chi-siamo
www.tottusinpari.blog.tiscali.it
www.alexian.it
www.lsvideo.altervista.org
www.corosfigulinas.it
www.cineclubpiacenza.it
www.vocinellombra.com/diari-di-cineclub
www.crcposse.org
www.cineclubinternazionale.eu
www.sababbaiolaarrubia.blogspot.it
www.cinemanchio.it
www.cineclubclaudiozambelli.org
www.bandapart.altervista.org/diari-di-cineclub

ISSN 2431-6733